ИСКУССТВО КИНО

№7/8 **2021** www.kinoart.ru

7/8

ПОКОЛЕНИЕ «КИНОТАВРА»_**10–33**
НОВЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР_**66–76**
РОТТЕРДАМ-2021_**194–203**

Дебюты 2020/2021_5–65, 185–261

В повторном
прокате
с 5 октября

Иван Грозный

12+

режиссёр
Сергей
Эйзенштейн

Цифровая реставрация
выполнена ФГУП
«Киноконцерн
Мосфильм»

Мосфильм

ИК

ИК90

Новый выпуск «ИК» посвящен дебютам последних двух лет. Подобные номера мы делали не раз, но этот сезон, расширившийся из-за пандемии, которая привела к почти полной остановке проката, производства и фестивальной жизни, стал особенным. С одной стороны, дебютанты оказались перед вызовом – найти форму и киноязык для разговора об уникальной эпохе, в которую вошло (и еще не вышло) человечество. С другой – вынужденные ограничения способствовали и новым формам творческой свободы: никогда прежде такого числа дебютантов не бывало среди номинантов и победителей различных премий. В нашем субъективном списке и фильмы с фестивалей авторского кино (Берлин, Роттердам), и маститые, хоть и молодые, лауреаты «Оскара-2021», экспериментаторы-непрофессионалы и новые звезды мейнстрима. А их порой контрастное сочетание под одной обложкой точно отражает причудливое время, которое мы продолжаем проживать и осмыслять.

В этот кризисный год «Искусство кино» отмечает свое 90-летие. Первый номер нашего журнала вышел в 1931-м, когда государственная цензура всерьез взялась за искоренение авангарда и любого новаторства в искусстве, в том числе в кинематографе. Принимали участие в этой кампании подавления и авторы «ИК». Сегодня мы решили искупить давний грех, погрузившись в «доисторические» для нашего журнала 1920-е – самое бурное и увлекательное время раннего советского кино. Наши сегодняшние авторы увидели классику – заслуженно канонизированную или, наоборот, полузабытую – другими глазами, доказав самим себе и читателям, что старое кино и сто лет спустя остается неисчерпаемым источником рефлексии и вдохновения, нередко рифмуясь с фильмами дебютантов начала 2020-х годов.

На первой странице обложки: кадр из фильма «Лука», режиссер Энрико Касароса © 2020 Disney/Pixar. All Rights Reserved
На четвертой странице обложки: в оформлении использован плакат к фильму «Обломок империи» (1929). Авторы Владимир Стенберг, Георгий Стенберг

РЕПЕРТУАР. ДЕБЮТЫ

5 АНТОН ДОЛИН
ИНКОГНИТО
«Тихий голос», режиссер Река Валерик

10 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
БЕ(Г)ЛЫЙ РУССКИЙ
«Нуучча», режиссер Владимир Мункуев

13 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
МИКРОКОСМ
«Общага», режиссер Роман Васьянов

18 ЮЛИЯ ШАГЕЛЬМАН
ОБЩИНА-НА-КРОВИ
«Подельники», режиссер Евгений Григорьев

22 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ГАЗЛАЙТИНГ
«Ничья», режиссер Лена Ланских

26 ЕЛЕНА СТИШОВА
НА СТРАСТНОЙ
«Молоко птицы», режиссер Евгений Марьян

30 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ПРОФЕССИЯ: РЕКА
«Дунай», режиссер Любовь Мульменко

34 НИКИТА ЛАВРЕЦКИЙ
ЗЕРКАЛО ДЛЯ ЗУМЕРОВ
«Лето», режиссер Вадим Костров

37 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
«Катя и Вася идут в школу», режиссер Юлия Вишневецкая

42 ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
НЕЙРОННЫЕ СВЯЗИ
«Спутник», режиссер Егор Авраменко

47 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
КРАТКИЙ КУРС ИМПЕРСКОГО ВИЗУАЛА
«Серебряные коньки», режиссер Михаил Локшин

52 ЕЛЕНА СТИШОВА
МАЛЬЧИК ДЕВОЧКУ УБИЛ. ВЕРСИЯ
«Волк», режиссер Геннадий Островский

60 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
КОГОТОК УВЯЗ, ВСЕЙ ПТИЧКЕ ПРОПАСТЬ…
«Хэппи энд», режиссер Евгений Сангаджиев

66 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
РАСПОЛЗАЮЩАЯСЯ КРАСОТА
Новый русский театр: какой он и почему?

ЗДЕСЬ И ТОГДА

79 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
ПРИБЫТИЕ ЛУНАЧАРСКОГО
«Уплотнение», режиссеры Анатолий Долинов, Александр Пантелеев, Донат Пашковский

83 АНДРЕЙ ГОРЕЛИКОВ
ЛЮБОВЬ В ОТКРЫТОМ КОСМОСЕ
«Аэлита», режиссер Яков Протазанов

88 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ С ПОЛНЫМ ЕЕ РАЗОБЛАЧЕНИЕМ
Лев Кулешов и США
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Великий утешитель»

92 НИНА СПУТНИЦКАЯ
В СТРАНЕ МАЛЕНЬКИХ ЧЕЛОВЕЧКОВ
Ранняя советская анимация

100 АНАСТАСИЯ СЕНЧЕНКО
КАРТИНЫ ИДЕАЛЬНОГО МИРОУСТРОЙСТВА
Сатирические (и не только) комедии 1920-х

105 АЛЕКСАНДРА БОКАНЧА
ЗЕРКАЛЬНЫЙ АППАРАТ
«Нэповский» роман и его экранизация
«Мисс Менд», режиссеры Федор Оцеп, Борис Барнет

113 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
СВЕТО-ВОЗДУШНАЯ ДИАЛЕКТИКА
«С.В.Д. – Союз великого дела», режиссеры Григорий Козинцев, Леонид Трауберг

119 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ТРЕТЬЯ ЛИШНЯЯ
«Третья Мещанская», режиссер Абрам Роом

126 ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА
ФИЛЬМ О ФИЛЬМЕ
«Стеклянный глаз», режиссеры Лиля Брик, Виталий Жемчужный

132 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ПРИВИДЕНИЕ СВОБОДЫ
«Привидение, которое не возвращается», режиссер Абрам Роом

137 МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ
МОНЕТКА УПАЛА ТРЕТЬЕЙ СТОРОНОЙ
«Обломок империи», режиссер Фридрих Эрмлер

149 ЯРОСЛАВ ЗАБАЛУЕВ
РЕДУЦИРОВАНИЕ БЫТИЯ
Неснятые фильмы Сигизмунда Кржижановского

154 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
РЕВОЛЮЦИЯ И САПОЖОК
«Бабы рязанские», режиссеры Иван Правов, Ольга Преображенская

161 МАКСИМ СЕМЕНОВ
ПЕЙЗАЖ С МАССОЙ И РЕВОЛЮЦИЕЙ
«Города и годы», режиссер Евгений Червяков
«Белый орел», режиссер Яков Протазанов

169 СТАС ЛУГОВОЙ
СЧАСТЬЕ В ОТДЕЛЬНО ВЗЯТОЙ СТРАНЕ
«Счастье», режиссер Александр Медведкин

178 ЮРИЙ САПРЫКИН
ПЯТЬДЕСЯТ ОТТЕНКОВ БЕЛОГО
«Строгий юноша», режиссер Абрам Роом

РЕПЕРТУАР. ДЕБЮТЫ

185 АДАМ КУК
РАЗОБЛАЧЕННАЯ КАНАДА
«Двадцатый век», режиссер Мэттью Рэнкин

189 АННА МЕЛИКОВА
КОЛЛЕКТИВНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ
«Стоп-Земля», режиссер Катерина Горностай

194 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
КТО БРОСИТ В НЕГО КАМЕШЕК?
«Камешки», режиссер П.С.Винотрадж

197 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
КОГО СВЯЗАЛА ПОРВАННАЯ НИТЬ
«Бебиа, по моему единственному желанию», режиссер Жужа Добрашкус

201 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
КАК ОСТРОВ
«Кометы», режиссер Паскаль Таньяти

204 АННА МЕЛИКОВА
БЕЗ СЕМЬИ
«Луна, 66 вопросов», режиссер Жаклин Лентзу

209 АНТОН ФОМОЧКИН
ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ ВТОРОГО ПЛАНА
«Мои дни славы», режиссер Антуан де Бари

216 КСЕНИЯ ИЛЬИНА
МАЛЫШКА В БЕДЕ
«Крошка Шива», режиссер Эмма Селигман

221 ВЛАДИМИР ЗАХАРОВ
НОВОЕ ЖЕНСКОЕ
«Лето у дедушки», режиссер Юн Тан Пи
«Голос тишины», режиссер Хон Ы Чон
«Счастливая Чан Силь», режиссер Ким Чо Хи

226 МАРАТ ШАБАЕВ
ЗА МЕЧТОЙ
«Хлеб с ветчиной», режиссер Тайлер Таормина

229 ТЕА ТКЕБУЧАВА
САМА СЕБЕ АБЬЮЗЕР
«Глотай», режиссер Карло Мирабелла-Дейвис

235 ОКСАНА АГАПОВА
БЕСПРИЮТНОСТЬ
«Последний черный в Сан-Франциско», режиссер Джо Талбот

240 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
СМЕРТИ НАВСТРЕЧУ
«Падение», режиссер Вигго Мортенсен

243 НИНА СПУТНИЦКАЯ
НЕ КРАСНАЯ ПУСТЫНЯ
«Зависнуть в Палм-Спрингс», режиссер Макс Барбаков

247 ДАНИИЛ ЛЯХОВИЧ
ДАЙТЕ МНЕ ТИШИНУ
«Звук металла», режиссер Дариус Мардер

250 ИЛЬЯ ВЕРХОГЛЯДОВ
ГОРЕ БЕЗ УМА
«Отец», режиссер Флориан Зеллер

256 ВСЕВОЛОД КОРШУНОВ
ВЫЧИТАНИЕ ИЗ РАЯ
«Лука», режиссер Энрико Касароса

262 SUMMARY

ART
DOC
FEST
RIGA
GRAND PRIX
ARTDOCFEST 2020/21
SILENT VOICE
Reka Valerik
THE JURY
GRAND PRIX
2020/21

Антон Долин

ИНКОГНИТО

«Тихий голос»
Silent Voice
Режиссер Река Валерик
Оператор Арно Альберола
Dublin Films – Need Productions
Франция
2020

3 мая, в разгар пресловутых праздников, международный фестиваль документального кино «Артдокфест» объявил своих лауреатов. Смотр несколько раз откладывался из-за пандемии, в Москве прошел в урезанном виде, а в Петербурге был сорван вовсе. Основной конкурс состоялся в Риге, но расчеты на окончание карантина не оправдались: в итоге премьеры по решению главы фестиваля Виталия Манского проходили под открытым небом и для отдельных коммун. Что-то показывали персоналу ресторана доставки на дом, что-то – заключенным в тюрьме, а, например, фильм о свинье «Гунда» – приемным детям пастора на ферме. Победителем этого, возможно, самого странного и необычного кинофестиваля за всю историю был объявлен дебютный фильм Реки Валерика «Тихий голос».

В равноправном жюри, где не было председателя, я заседал вместе с коллегами-критиками – приехавшим из Таллина Артемием Троицким и директором Национального киноцентра Латвии Дитой Риетумой. Решение мы приняли быстро, легко и единогласно, хотя теперь могу признаться – у меня, первым предложившего увенчать «Тихий голос», предательски екнуло под ложечкой: Дита осталась в Риге, Артемий вернулся в Эстонию и только мне предстояло возвращаться в Москву – уже в статусе человека, отдавшего Гран-при престижного смотра фильму о гее из Чечни, вынужденно эмигрировавшем в Бельгию. Например, и герой фильма, и его автор небеспричинно скрывают свои имена и лица (Река Валерик – псевдоним, это из Лермонтова).

Обычно стараясь этого избегать, в этом тексте я хотел бы отказаться от аналитической отстраненности и использовать неприличное в иных случаях местоимение первого лица единственного числа. Не знаю насчет

«конфликта интересов» – следует ли критику, заседавшему в жюри и наградившему некий фильм, писать о нем статью, – но уверен, что столкновение с «Тихим голосом» выходит за пределы сугубо эстетического опыта. Это настолько же политическое, насколько и личное – столкновение с крошечной (меньше часа) картиной, почти и не видевшей больших экранов, но достойной быть признанной одним из важнейших событий года.

Ларс фон Триер говорил, что фильм должен быть подобен камешку в ботинке. Более точного определения для «Тихого голоса» не найти. Почти безмолвный и неслышный – см. название, – документальный этюд, лучшим жанровым описанием которого могло бы стать устаревшее словосочетание «физиологический очерк», чуть не уничтожил респектабельный фестиваль и, по некоторым предположениям, стал главной причиной срыва показов в России. «Тихий голос» никого не учит, ни к чему не призывает, ничего не требует; он настолько тих, что его не хватает даже на шепот. И все-таки это настоящая антропологическая бомба.

Не потому, что сюжет о преследованиях гомосексуалов в Чечне так уж нов: только год назад на HBO вышел нашумевший фильм Дэвида Франса «Добро пожаловать в Чечню», где подробно и детально расследовались эти ужасающие факты. Скорее наоборот – вопреки принятой правозащитной парадигме, в которую включены и персонажи «Тихого голоса», симпатичные активисты-бельгийцы, помогающие адаптироваться на чужой территории главному герою – двадцатишестилетнему бойцу ММА по имени Хаваж. В отличие от вежливых европейцев, и Хаваж, и автор картины будто намеренно противоречат избитому тезису: если не можешь бороться со злом, хотя бы громко и внятно говори о нем. Эти двое не говорят, они молчат. Иногда молчание тоже оглушает.

Наверное, учитывая выбранный псевдоним, неточным будет сказать, что режиссер плывет против течения; Река Валерик пускает течение вспять. Его фильм не о хрупком, нежном, непохожем на других изгое, а о настоящем громиле: силаче, спортсмене, чемпионе. Такими мы привыкли видеть не жертв, а тех, кого социум, подобный чеченскому, делает добровольными палачами (в этой роли выступил старший брат Хаважа, любивший его и воспитывавший в годы войны, как нам подсказывает хроника, а потом чуть не убивший и сжегший все его фотографии, включая детские). Уязвимость и одиночество супермена нарушает стереотип. Как, собственно, и весь фильм, лишенный открытых деклараций и манифестов в защиту гонимых, но становящийся сосудом непроговоренной, невыраженной и невыразимой боли.

Фильм начинается в кабинете фониатра. Девушка через переводчика пытается понять, что случилось с ее пациентом, который в ответ на все вопросы лишь булькает и хрипит. Он потерял дар речи, как в сказке о Русалочке, лишившейся голоса на суше – за право ступать по земле героиня Андерсена заплатила высокую цену. Вместе с доктором мы вкратце узнаем, о ком и о чем речь: после того как сексуальная ориентация героя была раскрыта, тот чудом избежал смерти и был вынужден покинуть

«Тихий голос», режиссер Река Валерик

родину. А потом слышим диагноз: голосовые связки Хаважа в порядке, в потере голоса виноват испытанный им шок. Пока не восстановится психика, он будет молчать. Будто надо снять заклятие.

Хаваж не только лишен дара речи, он и невидим. Ведь нельзя показывать ни его самого, ни место, где он сейчас находится. На бежавших из Чечни геев открыта охота по всей Европе, и даже заниматься в спортивный клуб Хаважу ходить опасно – все они, по сведениям правозащитных организаций, контролируются чеченцами. С экрана звучат топонимы – Брюссель, Антверпен, – но темные пустынные улицы и площади лишены узнаваемости и той уютной индивидуальности, за которые принято любить Европу. То же касается отелей – как шикарных, так и больше похожих на дешевые общежития. Мы видим горло Хаважа, мучительно содрогающееся в попытке исторгнуть хоть какой-нибудь звук, изучаем каждый сантиметр его тренированного тела, но можем увидеть лишь силуэт, да и то нечеткий. Очертания тела в запотевшем зеркале. Так безопаснее.

Вынужденное инкогнито Река Валерик (раскрой псевдоним – и ему не поздоровится, он-то, в отличие от Хаважа, время от времени приезжает в Чечню) превращает в художественный вызов. Череду ограничений – в стиль. Призрачный статус героя, лишенного лица и голоса, – в немой крик, требование вернуть отобранное. Камера нарочито подслеповата, ее вуайеристская манера отталкивает зрителя, но и интригует захваченной врасплох интимностью: она читается даже в сценах запрещенных для Хаважа ночных тренировок с боксерскими грушами и неловким спарринг-партнером – бельгийским сопровождающим, который поможет сменить гостиницы и уйти от возможной слежки. Прорывом блокады одиночества для героя становятся ночные походы в планетарий, где он завороженно смотрит на имитацию звездного неба и черных дыр.

«Тихий голос»

Мечтает о вселенной, которая не будет знать пространственных границ, – настолько широкой, что всем хватит места. К тому же в космосе нет воздуха, а значит, и звука.

Цельность угрюмо-стоического повествования и его неподражаемый ночной колорит нарушают флешбэки – впрочем, кратчайшие, – отправляющие нас в идиллическое (там была и война, но на хоум-видео не попала) прошлое Хаважа и его брата Руслана. Несколько наивный и прямолинейный прием – ответ за сожженные фотографии. О них Хаважу рассказывает в голосовых сообщениях на смеси чеченского и русского его мать: он слушает месседжи молчаливо, в темноте. Отвечать запрещено, на эту удочку ловятся многие беглецы. Вот она зовет вернуться, «мулла сказал, у нас тебя вылечат», вот отрекается от сына и тут же просит за это прощения, а вот просто плачет. Или рассказывает, как устроилась на работу в дельфинарий – самый большой и красивый в Европе! – но дельфины не выглядят счастливыми. Неужели и они притворяются? Немота Хаважа здесь кстати: нет искушения ответить.

А здесь пусть будет спойлер. Вопреки законам жанра фильмов о травме и ее преодолении Хаваж в финале не научится говорить. Хэппи энд в этой истории вряд ли возможен (в жизни – будем надеяться, но не внутри картины, где конкретный человек превращен в образ одновременно бесплотный и всеобъемлюще емкий). Заклинание из «Зеркала» Тарковского – «я-могу-говорить» – больше не работает, кинематограф не всесилен. Может быть, Хаваж обретет дар речи, когда поменяет идентичность и выберет себе (как ему советуют) для безопасности новое, фламандское имя? Но тогда излечится не он, а совсем другой человек. Этот фильм – не о нем.

…И знать вам также нету нужды,
Где я? Что я? В какой глуши?

Душою мы друг другу чужды,
Да вряд ли есть родство души, –

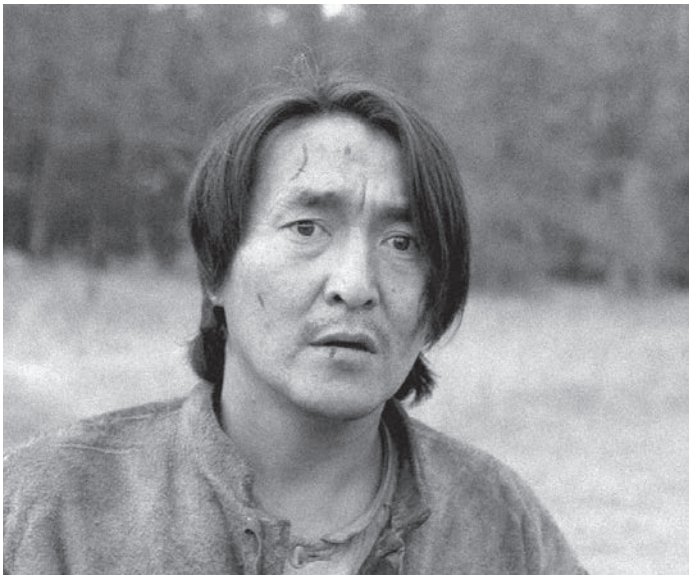
сказано у Лермонтова в том самом стихотворении, визионерском портрете Чечни под названием «Валерик»; в авторском переводе поэта – «речка смерти». Смотря душераздирающий «Тихий голос» – а Silent Voice ведь тоже можно перевести иначе, оксюмороном «Молчащий голос», – я вспоминал другой текст Лермонтова, из школьной программы: болезненный и завораживающий «Мцыри». Исход истории плененного ребенка-горца, который безуспешно пытается вырваться на свободу и яростно тоскует по родине, предопределен его именем. В переводе с грузинского «мцыри» – «пришелец», «чужеземец», прибывший добровольно или привезенный насильственно из чужих краев, одинокий человек, не имеющий родственников и близких.

В этом контексте особенным образом начинает звучать вавилонское наречие фильма – смесь французского, фламандского, чеченского, русского, английского: это многоголосие будто обязывает героя к обету молчания, принятому за него его телом. А фильм лишается, вслед за еще не получившим статуса беженца Хаважем, определенного гражданства (какой он – бельгийский, панъевропейский или, может, чеченский?). Сама картина и человек, о котором она снята, равно бесприютны и универсальны, сильны и беспомощны.

Мне очень нравится формулировка, с которой наше жюри наградило «Тихий голос» – конечно же, в отсутствие автора, могло ли быть иначе? – «За талант слышать неслышное и видеть невидимое» ◆

Алексей Филиппов

БЕ(Г)ЛЫЙ РУССКИЙ



«Нуучча»
По рассказам Вацлава Серошевского
Автор сценария, режиссер Владимир Мункуев
Оператор Денис Клеблеев
Художник Роман Арутюнян
В ролях: Сергей Гилев, Павел Колесов, Ирина Михайлова, Иннокентий Луковцев, Данил Осипов, Зоя Багынанова, Николай Протасов и другие
«Лук-фильм», Place of Power
Россия
2021

Формально «Нуучча» не является первым фильмом Владимира Мункуева, в 2017 году вышла его полнометражная комедия на якутском языке «Чувак». Но и сам автор, и редакция «Искусства кино» считают «Нууччу» вторым рождением режиссера. А заодно напоминаем, что на множестве международных фестивалей второй фильм тоже считается дебютным.

Сразу ничего хорошего. Супруги Хабджий (Павел Колесов) и Керемес (Ирина Михайлова) хоронят маленького сына. Кулек из шкур ложится на дно могилы, покрывается слоями земли, венчается деревянным крестом.

Конец XIX века, Якутия. Они вдвоем будто в сердце первозданного мира. Бревенчатый дом-саркофаг на поляне: наполовину достроен, наполовину – теперь – пуст. Рядом озеро, вокруг – насколько хватает глаз – стена хвойного леса. Хабджий затягивает пояс потуже, Керемес лезет в петлю, но тщетно. Попытки шамана запеленговать духов-иччи тоже оканчиваются неудачей. Все пропало: и рыба, и дичь, и потусторонние силы. Остались лишь корова, дом, две детские могилки да надежда, что поможет местный князь (Иннокентий Луковцев).

Путь к острогу, конечно, через темный лес, а там строительство, коррупция, казаки. Еще и русские присылают ссыльных. Одного такого князь направляет куда подальше, обещая Хабджию дать муки́ – в обмен на му́ки. Так в пересохшем парадизе появился Костя Хрущев (Сергей Гилев), «политический», «ниспровергавший порядок».

Так же в Якутии оказался и поляк Вацлав Серошевский, чья проза послужила почвой для полутора фильмов

Алексея Балабанова («Река» и «Кочегар») и новой картины Владимира Мункуева. Это второй полный метр: в 2017-м режиссер дебютировал криминальной комедией «Чувак». Сочиненная за две недели и сшитая во многом из локальных мемов, она стала народным хитом. Четыре года спустя, уже отучившись в МШК у Алексея Попогребского, Бориса

«Нуучча», режиссер Владимир Мункуев

Хлебникова и Дениса Клеблеева, Мункуев снимает совсем иное кино – такое, какое ожидаешь увидеть не в топе якутского бокс-офиса, а на фестивале (фильм действительно в секции «Восток–Запад» Карловых Вар). Документалист Клеблеев – за камерой, Хлебников – в солидном списке продюсеров (еще две фамилии – Валерий Никишов и Евгений Федорович, реформаторы сериального нарратива), заглавная пара вполне могла бы именоваться Она и Он, ну а третий – лишний: русский, нуучча.

В депеше пресс-релиза Мункуев замечает, что проза Серошевского носит «больше не этнографический взгляд, а художественный», «описывает характеры и конфликты». Камера Клеблеева, напротив, дотошно фиксирует приземистый угрюмый быт и любуется пейзажами, пока герои механически мечутся в колесе не сансары, но безнадеги. Их характеры – мера выпавшего страдания. Здесь, как в почве, строгая иерархия: тайга – территория борьбы. Дикарка Керемес, доставшаяся Хабджию, как и дом, за службу господам в городе, даже умереть не может без воли супруга. Сам он лесной ходок с ружьем, с которого жители острога берут за каждый стук в хозяйскую дверь понюшку табака. Князь зажат между интересами общины и казацким сапогом. Костя Хрущев – чужак чужаком – все равно чувствует себя человеком первого сорта, а его нескладные попытки помочь оперативно перерастают в зверское доминирование, увенчанное народной песней «О Ланцове» – вятском Робин Гуде.

Костя вообще музыкальный: курит трубку причмокивая, косит траву как будто под бит, в совсем темные времена достает из узелка музыкальную шкатулку. Посреди заколдованного дикого леса, на фоне водоема, затянутого ряской, раздается вступление из «Лебединого озера» Петра Чайковского. Его же использовал Гарри Бардин в «Гадком утенке» (2010), подсветив оскал ксенофобии в предтече оруэлловского «Скотного двора». Однако ни заря революции, ни таяние якутской самости, ни злой гений чужака здесь не существенны. Недаром фильм заканчивается чередой пейзажей, словно душа облетает свои владения.

«Нуучча» – слово-ключ с расплывчатой этимологией, которое позволяет увидеть фильм с позиций невозмутимой территории. Произошедшее то ли от эвенкийского «пугало», «страшный человек», то ли от тунгусского «леший», а то и вовсе доставшееся покорителям «края света» вслед за китайцами, тоже носившими одежды из ткани, а не из меха, «нуучча» описывает универсального чужака. С других земель, из других миров. Но камера в фильме не передает взгляд Керемес и Хабджия, не экзотизирует острог и окрестности глазами Кости, а наблюдает пирамиду людского насилия, регулярно припадает к земле, где все, понятно, будем. Для лесов и озер, зверей и рыб, иччи и дыхания ветров все здесь – нуучча. Как пришли, так и уйдут.

И вот уже смерть ребенка в начале не жестокая реалия, а акт возвращения во всеобщее ничто. Все умрут – оно останется. Будет наблюдать за дымком трубки, подставлять ветви петле, слушать песни на непонятном языке, дрожать под беспомощными копытами местных властей.

Вторая смерть в фильме – со всеми почестями. Маму князя хоронят заживо, напевая о славных временах, когда счастливые тунгусы еще не познали дыхания чужаков, темных сил. Хорошо тогда – когда нас нет. Хотели как лучше, а получилось – как всегда.

«Нуучча» написан общими словами – в субтитрах былинная патетика, но, если поверять их не человеком, а аршином, все встает на свои места. И тропинка, и лесок, в поле каждый – колосок. ◆

Лариса Малюкова

МИКРОКОСМ

«Общага»
По роману Алексея Иванова «Общага-на-Крови»
Авторы сценария Роман Васьянов, Екатерина Богомолова, Павел Селуков, Дарья Селукова
Режиссер Роман Васьянов
Оператор Александр Александров
Художник Анастасия Каримулина
В ролях: Геннадий Вырыпаев, Ирина Старшенбаум, Марина Васильева, Никита Ефремов, Илья Маланин, Алена Михайлова, Юлия Ауг, Анна Левит, Сергей Троев, Александр Кудренко, Дмитрий Голованов и другие
Фонд развития современного кинематографа «Кинопрайм», студия «Метрафильмс»
Россия
2020

Опытный оператор Роман Васьянов, делающий неплохую карьеру в Америке, давно мечтал об экранизации книги Алексея Иванова «Общага-на-Крови». Вместе с продюсером Артемом Васильевым искал режиссера, в итоге сам дебютировал. Прежде всего он снизил пафос названия, да и условность литературного первоисточника попытался смикшировать. Хотя ключевые события повествования за исключением финала оставил в сохранности. Ну и время – у Иванова осознанно расплывчатое – обозначил по-оруэлловски четко: 1984 год. Значит, антиутопия.

Свердловск. В общежитии универа счастливо обитает веселая студенческая компания: плейбои уральского разлива Игорь и Иван, их нимфы не разлей вода Нелли и Света. Взрослые, состоявшиеся – почти пятикурсники. К «четырем неразлучным тараканам» заселяют «сверчка» – отличника Забелина по кличке Забела. И компания «усыновляет» смешного, зажатого математика-ботаника не от мира сего: «Щеночек, давай поцелуем!» А он с юношеской восторженностью влюбляется в красивых, самодостаточных, веселых друзей. Впервые в жизни вместо «надо» (учиться/стремиться) хочет быть «как они» – счастливым, свободно и расслабленно плывущим во сне-наяву. Просто быть. И хорошо им в иллюзорном

«Общага», режиссер Роман Васьянов

советском коммунальном раю (схожая фабула была в «Тряпичном союзе» Михаила Местецкого).

Правда, внутри каждого рая свой домашний террариум со своим змеем. Ад и змей – это Ренат, муж комендантши, абьюзер, принуждающий общежитских девушек к сексу за жилье, и его первый ученик Гапон – подленький секретарь комсомольской организации. А во главе коммунальной пирамиды комендантша Ботова по кличке Ботва. Хозяйка жизни, Кабаниха советского темного царства с ключевой угрозой: «Выселю!»

Эдем традиционно непрочен (в отличие от прокаленного в огне застоя ада), расколется, словно тонкое стекло, после гибели одной из студенток. Тряпичный союз порвут на кусочки и выметут: выселят из общежитского рая. Надвинется черная туча – тихий кошмар советского бесприютья: нелегальная жизнь в общаге, проверка каждого на вшивость. Никто из веселой компании ее не сдюжит. Будут одна за другой сыпаться взаимные претензии, совершаться предательства, измены, падения. Будто не знали вечные студенты неувядаемого предупреждения: «Не врагов бойтесь – друзей! Предают именно они!»

Есть предел и у ада. Это крыша общаги – граница между землей и небом, тлетворным временным проживанием и жизнью бесконечной, небесной. Крыша – видимость свободы у порога «без четверти смерть». «Если херово будет – лезь туда, – говорит искушенный Игорь «щеночку» Забеле, – единственное место, где можно побыть одному». На крыше закаты. И внутреннее море Забелина. Здесь он один. Плывет под шум шипящих волн.

Роман Васьянов и оператор Александр Александров, пытаясь преодолеть утлость замкнутой общежитской коммуналки, создают выразительное двусветное пространство фильма. Внутри общаги – поблескивающее слабым неоном тюремное тусклое освещение, безнадежные серо-зеленые

коридоры, полуслепые лампочки в комнатах. Свет – на крыше, в снах о свободе, там остаешься один на один с морем, ходишь с неотразимой Нелли голыми по комнате – и никакого студсовета.

В момент создания «Общаги-на-Крови» Алексею Иванову двадцать с небольшим. Он еще не автор четырнадцати романов. Не написаны еще «Географ глобус пропил», «Сердце пармы». Будущий писатель, студент Уральского университета, пишет о сверстниках. По сути, с натуры: многие однокурсники, которым он раздал рукопись, узнали себя в его героях.

Самое ценное в романе (и в фильме) мелочи быта – простые числа студенческого бытия времен березового сока, дефицитных тушенки, воблы и вермута. Просторный халат «Таллин» на голое тело; сигареты «Мальборо» – лучшая из валют. Незамолкающая радиоточка. Винище дешевое, «Мир-труд-май» пришпилены к дверце шкафа и плакат с актрисой Неёловой на стене. Крик грудничка, прижитого в общаге, медляки под заграничные кассеты. И «Урфин Джюс» еще в фаворе: «Я не могу отключить зажигание / У моего желания. / Я не могу найти педаль сцепления!»

Васьянов вслед за Ивановым описывает общежитие как замкнутый социальный микрокосм, закупоренную девятиэтажную бутылку – концентрированную модель советского мира, плывущую по волнам памяти бесчеловечной системы. Общага, в которой все двери на замке, а ключ от замков у комендантши (все под присмотром власти), – рентген, просвечивающий насквозь. Можешь притворяться сильным, честным, свободным, благородным сколько угодно – коммунальная жизнь обнажит слабости, пороки, достоинства, червоточины. «Люблю общагу, – скажет поэт-правдоруб Иван, – здесь соврать нельзя». Только себе самому.

Фильм силится воссоздать интонацию мрачной русской жизни – антиутопии под замком – с неоправданными надеждами, метафизикой человеческой природы. Герои никакие не падшие ангелы – «люди как люди», как говаривал Воланд, их, обычных людей, как и булгаковских москвичей, портит «квартирный вопрос». Кодовое слово – «прописка». «На работу не возьмут и жилье хер сдадут, менты сцапают». Тунеядство – статья. Жизнь – говно. «И всё – мечты о светлом будущем идут в жопу!»

У крупноблочной общаги, напоминающей живого Кощея, пожирающего «своих детей» или сталкивающего их с крыши, – три злобные головы. Негодяй Гапон, гадкий насильник Ботов. И комендантша – микс подлости и несчастности. Вся в коврах и слезах. Юлия Ауг одушевляет свою героиню, стараясь пробудить эмпатию: «Думаешь, я о таком мечтала? Такую жизнь себе заказывала? Да меня от нее тошнит! Я ведь совсем одна». Властительница судеб Ботова раскладывает на столе пасьянс: пять ордеров на комнаты – пять возможностей на нормальную человеческую жизнь. Цена этой неосуществимой «нормальной жизни» слишком высока – выше крыши. Все хотят вырваться из душного «титаника»-общаги. Побарахтаться, покарябаться, но выбраться чистыми, честными, любимыми. Все ломаются, не справляются с обстоятельствами, пачкаются.

«Общага-на-Крови» – юношеская повесть с нарочитым притчевым обобщением, евангельскими отсылками, долгими умозрительными диалогами, поэтому персонажей и сравнивали с театральными масками. В кино подобные опусы переносить непросто. И на экране обнаруживаем не столько сложные живые характеры, сколько персонификацию условных типажей. Правильный второкурсник, отличник-идеалист Забела (Геннадий Вырыпаев) – донкихотствующий пионер Пантелеева, и его представления о мире, о дружбе, о людях по-детски наивны, просты, идеальны. Нелли (Ирина Старшенбаум) – своенравная бунтарка, способная к рефлексии, но никак ее не формулирующая. Поэт Ваня (Никита Ефремов), как горьковский Сатин, пьяница, «любитель редких слов», жизни в удовольствие, – с точки зрения авторов, максимально выраженное олицетворение русской душевности, а значит, безысходных запоев. Пьет горькую из бутылки, пишет на обоях вирши про самообман и зов неба, а на грешной земле унижает, растаптывает влюбленную в него по уши дурочку Свету (Марина Васильева) и сам выгорает до горстки пепла. Света – советская Соня Мармеладова, идет на общежитскую панель, становясь очередной жертвой монстра Ботова. Игорь (Илья Маланин), как сказали бы сегодня, типичный трамповец; впрочем, пролаз и обаятельных приспособленцев и среди родных берез описано немало – готовых размашисто шагать наверх, не заморачиваясь моральными аспектами («Кто там отстал? Стыдно, парень, быть отставшим!»), дружить одновременно и со своими однокашниками, и с властью: и дверь на заветный чердак починить, и «Мальборо» комендантше подарить. Тонкой грани между «решением проблем» и подлостью, сокрытием правды и ложью не улавливает. Оправдывая себя лучшим будущим для всех, балансирует, веря, что выйдет сухим из воды. Не выйдет.

Сама общага – травмпункт для переломанных судеб, и это не фигура речи: для переломанных хребтов, «банальных доносов» и «обычных арестов» – травм, несовместимых с жизнью. Здесь на улице, которой давно уже нет, а «адрес давно кто-то тщательно стер […], правит бал Абсолютный Вахтер» (Александр Башлачев).

Вопрос, который фильм ставит без обиняков и в лоб, – возможность свободы в несвободном социуме. Роман Васьянов старательно разъясняет, каково это жить в не принадлежащей тебе «клетке» с выданными ключом и кипятильником. Каково это – из темного нутра общаги – рассмотреть небо и услышать шум моря. Для Забелы свобода означает дружить, заниматься математикой, влюбиться. Для Гапона – неконтролируемый беспредел: иметь, владеть, управлять, манипулировать. Для Ивана – сочинять, снисходительно принимать обожание Светы, пить. «Может, свобода – привилегия сильных?» До этой несложной мысли дотягивается Нелли. Да и ее «сокамерники» скоро свыкаются с привычным вывихом несвободы. Для любой автократии насилие – норма жизни, насилие тождественно власти. Ренат может войти в любую комнату, потребовать близости любой жилички. Ботова – выбросить тебя с пожитками на улицу под фонарь у аптеки. Каждый, оставшийся без официальной

прописки, – нелегал, сталкер, вынужденный в тоскливой серой зоне отчуждения, аномальном поле решать проблему выживания. Среди возможных способов – проверенный с библейских времен: предательство. Если не других – то себя самого.

У бредущих по грани выживания своя иерархия ценностей, своя цена правды. Вот бескомпромиссный, как Железная Кнопка, Забелин. Для него правда выше эмпатии. Он не позволит себе замолчать преступление Рената, изнасиловавшего очередную жертву. «Кому нужна такая правда? – возмущаются его вчерашние друзья. – Разве правда больше человека?»

Вирши Ивана – «Душно жить. Окна заколоченные. Глянь наверх – тучи да полковники» – вольный парафраз башлачевской песни «Время колокольчиков», ставшей символом русской рок-поэзии 1980-х. Возможно, этот парафраз сделал сам Роман Васьянов, влюбленный в книгу Иванова. Прежде чем снимать фильм, он, судя по всему, слушал музыку, тексты, «песни шепотом» Кормильцева, Башлачева, Пантыкина, Белкина. Искал интонацию, шершавые смысловые рифмы неразбавленного ретро 80-х с нашим сегодня. Рифмы очевидны: прорыв на территорию древнерусской тоски не имеет обратного хода. Власть в России безраздельна, безотчетна, и любые поползновения к самовыражению, самостоянию снова закатываются в асфальт под «Вой гобоев ГБ в саксофонах гестапо» и беззвучное единогласное «одобрямс» терпил. Жаль, что многие метафоры судеб отечества и аллюзии, которыми перенасыщен фильм, – от образа общаги с ее тюремным, почти пыточным подвалом и крышей – перевалочным пунктом в небо – недокручены, спрямлены до наивности. Вот сами герои очередных снов о России и зависают между землей и небом, публицистикой и поэзией, литературой и кино. ◆

Юлия Шагельман

ОБЩИНА-НА-КРОВИ

«Подельники»
Авторы сценария Евгений Григорьев, Нина Беленицкая
Режиссер Евгений Григорьев
Оператор Артем Анисимов
Художник Денис Бауэр
В ролях: Юра Борисов, Лиза Янковская, Ярослав Могильников, Марина Маныч, Павел Деревянко, Константин Балакирев и другие
Студия «Первое кино»
Россия
2021

Сельское поселение Кын где-то в Пермской области (впрочем, никаких географических ориентиров в «Подельниках» названо не будет, они считываются только внимательным глазом, вплывая в кадр из морозного марева) засыпает снег. Зима здесь кажется вечной – как свет звезд, равнодушно глядящих с холодных небес на село, реку и бесконечный лес; как фигурки птиц и зверей, отлитые в бронзе в незапамятные времена и так похожие на эти созвездия; как полуосыпавшаяся церковь на пригорке и стоящий напротив нее Ленин, который в этом окружении кажется скорее языческим идолом – и относятся к нему соответствующе. В этом глухом краю, соединенном с цивилизацией только проезжающим пару раз в сутки старым тарахтящим «пазиком», время и человеческое бытование подчиняются своим собственным законам, непонятным залетным пришельцам с Большой земли. Их можно принять и остаться, навсегда вмерзнув в эту землю душой и телом, или отторгнуть и сбежать не оглядываясь – и этот выбор предстоит сделать каждому герою игрового дебюта режиссера-документалиста Евгения Григорьева. Фильм основан на реальной истории, однако в нем использованы не только воспоминания автора о событиях из собственной жизни, но и элементы хорошо знакомой ему уральской дохристианской мифологии.

Картина стартует с милой семейной сценки: ранним утром мама и папа везут на санках ребенка. Она тихонько напевает, он говорит что-то о ее красоте – но идиллия длится недолго, на третьей фразе разговор перерастает в негромкую ссору, которая явно началась не сегодня и закончится не завтра. Сын, закутанный по глаза в шарф и шапку, безмолвный свидетель родительских препирательств, слушает, впитывает, запоминает.

Через семь лет. В селе снова зима. Мальчик Илья (дебютант Ярослав Могильников), тогда ребенок на санках, теперь десятилетний школьник. Утром, выбегая из дома, где мама-учительница (Марина Маныч) включает классическую музыку и говорит по-немецки, он получает от соседа на дорожку кружку с кровью только что освежеванной свиньи – своеобразная инициация, которая станет предвестием последующих событий. Мальчишка кровь отважно выпивает, но за ближайшим углом выплевывает в сугроб – по воспитанию и душевному складу он все же «интеллигенция» (как насмешливо называет его сосед), а не суровый северный мужик. Пока еще нет.

Тот самый промерзший «пазик» с заиндевевшими стеклами везет по дороге мимо елок и лагерных заборов – обычный в здешних местах пейзаж. Отца Ильи художника Саню (Константин Балакирев) и двоих приезжих, молодую пару. Петр (Юра Борисов) вообще-то местный, когда-то подававший надежды биатлонист, так и не сделавший спортивной карьеры, теперь возвращается на малую родину, чтобы начать новую жизнь учителя физры, от которого никто не будет ждать свершений и рекордов. Для его жены Насти (Лиза Янковская) все это путешествие в самое сердце русской хтони – забавное приключение: шутки про декабристок и исследование мужниного «биоценоза», как и модная шубка из искусственного меха и изящный розовый чемоданчик на колесиках, выдают полное непонимание городской столичной штучки, во что она на самом деле ввязалась.

Перпендикулярно трассе, по которой пробирается автобус, следует своим путем не замеченный никем медведь-шатун. Это один из многих знаков, которые Григорьев старательно расставляет по всему фильму и которые станут понятны позже, когда сложатся в цельную картину: здесь даже фигурируют несколько совершенно буквальных ружей, каждое из которых выстрелит в положенное ему время. В «пазик» же забирается еще один кынский житель: Виктор (Павел Деревянко), охотник и знахарь, бобыль с дурной репутацией по прозвищу Людоед (нет, конечно, людей он не ест, это просто слух, связанный с товарищем, пропавшим на охоте, – или не просто?). Слово за слово – и от недельной Саниной трезвости не остается и следа, его куртка перекочевывает на плечи Витька, а Илья так и не дождется отца на остановке. И пока Петя и Настя обживаются в щелястой избе, где от пробирающего холода можно спастись только в объятиях друг друга, мужские посиделки в доме Людоеда заканчиваются трагедией. Саня, который еще в первых кадрах говорил о том, как ему тошно в тесном сельском мирке, в отчаянном

самоубийственном порыве все-таки вырывается из него – сразу на тот свет.

Виновным в его смерти скучающий полицейский, приехавший из города наутро, соглашается признать безответного «придурковатого» брата Витька, хотя всем, конечно, известен настоящий убийца. В том числе Илье, на чьи плечи ложится поистине гамлетовская задача отомстить за отца; его матери, которая погружается в отрешенное молчание, и Пете с Настей, видевшим из своего окна ночью последние минуты жизни Сани и теперь оказавшимся повязанными заговором молчания со всем селом. Чтобы спасти парнишку, чтобы он не загубил свою жизнь вслед за отцовской, Петр предлагает Илье научить его стрелять – тогда он сможет отомстить Людоеду. «Подельники» – название многомерное: ими

«Подельники», режиссер Евгений Григорьев

становятся и Витёк с его братом, и мужики, молча вышедшие из избы, зная, чем закончится пьяный спор Людоеда и Сани, и Петр с Ильей, и все безмолвные соседи, спокойно продолжающие жить своей жизнью, как будто не заметив произошедшего.

На первый взгляд картина выстроена по стандартной формуле: нарывающее неизбежным конфликтом противопоставление наивных, честно верующих в закон и порядок горожан, с одной стороны, и темной грубой деревенской массы – с другой; этакие «Соломенные псы» в глубоком замкадье. Сельские жители, существующие в сложной и одновременно простой до примитивизма системе координат, где смешались суеверия, обрывки народных представлений о мировом устройстве, полустершиеся советские уроки патриотизма (даже на поминках внезапно звучит песня о войне) и тюремные «понятия», действительно особой симпатии не вызывают. Молодой физрук, уже вкусивший других, более современных ценностей, мечтающий организовать лыжную секцию и взявший

под крыло осиротевшего Илью, на этом фоне кажется носителем всего светлого и правильного.

Однако настоящий расклад сил здесь не так прост, и границы между добром и злом чем дальше, тем менее отчетливы, как будто их тоже, как и все в этом фильме, заметает снегом. Соучастие во лжи и молчании постепенно разъедает отношения Петра и Насти, а у деревенских, как ни трудно в это поверить, обнаруживается своя правда. Кроме того, несмотря на точность бытовых деталей, схваченных беспристрастным взглядом опытного документалиста, «Подельники» – не социальная драма и не бытовая зарисовка. Пространство фильма почти сказочное, лежащее на стыке реальности и фантазии. На создание этого ощущения некоторой потусторонности работают и визуальный ряд (оператор Антон Анисимов), по замыслу создателей отсылающий к картинам Питера Брейгеля-старшего, который тоже был одновременно и бытописателем, и фантастом; и активное использование местных легенд; и сцены масленичных гуляний, на фоне которых разыгрывается один из ключевых эпизодов фильма; и образ трех старух сестер, выступающих в роли то ли Мойр, то ли макбетовских ведьм, то ли ангелов смерти, непременно провожающих в последний путь местных покойников.

Людоед же и вовсе являет собой тип какого-то совершенно фэнтезийного злодея, вышедшего из нездешней тьмы, умеющего разговаривать с духами и наделенного мощной отрицательной харизмой. Одолеть такого не помогут ни Уголовный кодекс, ни законы уголовной чести – только слияние с силами, более мощными, чем отдельный человек, и способность стать их частью. Это, по сути, очень консервативный взгляд на мир: общинность в итоге одерживает разгромную победу над индивидуальностью. Но консерватизм этот не политического толка, он глубоко врастает корнями в здешнюю холодную почву – ведь, когда девять месяцев в году зима, поодиночке не выживают. ◆

Наталья Сиривля

ГАЗЛАЙТИНГ

«Ничья»
Авторы сценария Лена Ланских, Екатерина Перфилова
Режиссер Лена Ланских
Оператор Михаил Вейценфельд
Художник Петр Балабанов
В ролях: Анастасия Струкова, Ольга Малахова, Владимир Шабельников, Слава Баранов, Татьяна Тихменёва, Иван Ивашов, Татьяна Воротникова, Виктор Граков и другие
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2021

Дебютная картина Лены Ланских «Ничья» на первый взгляд образец сферического российского фестивального кино в вакууме. На экране концентрированная провинциальная хтонь. Темень, слякоть, размытые фонари, дешевые палатки, грязные рынки, унылые пустыри, апокалиптические подвалы, инфернальные коридоры с отбитой плиткой… Персонажи все от мала до велика пребывают в каком-то полуанабиозе, в состоянии пассивной агрессии, которая крайне редко, но переходит в активную… И в безысходной этой паутине взаимной ненависти, апатии, неадекватности и бесконечных подстав бьется юная, четырнадцатилетняя мать с младенцем, готовая его то продать, то усыпить таблетками, то просто бросить на произвол судьбы…

Однако довольно скоро становится ясно, что послание адресовано не столько сердобольным европейским дядям и тетям, сколько собственным мамам/папам у нас здесь, внутри. Тут не размытая рефлексия: поглядел по сторонам, ужаснулся… Не бытовуха с налетом провинциальной экзотики… Скорее вызов, пощечина, отчаянный манифест поколения: «Хватит!»

Поначалу все непонятно. Повествование строится из каких-то обрывков реальности – эпизодов, где есть завязка и нет продолжения, нет логического конца. Вот девочка

Вика (героическая работа дебютантки Анастасии Струковой) с ребенком на руках, испуганно озираясь, ночью идет по улице, покупает стаканчик кофе и… тут же бросает в урну. Садится в машину к тетке-посреднице, чтобы передать ей младенца, но, выхватив деньги, ребенка не отдает (и никто, заметьте, за ней не гонится). Вот она на приеме у врача; все вяло, обыденно, но девочка вдруг резко сбегает после просьбы приспустить джинсы. Звонит кому-то, ей отвечают, но разговор обрезан… На вещевом рынке примеряет «вечерние» платья; продавщица гонит ее: нечего мерить, если не покупаешь! И то, что платья все-таки куплены, мы узнаем лишь пару сцен, а то и вовсе полфильма спустя. В зеленом со сборками Вика появится на школьной вечеринке, откуда ее выставят со скандалом, а потом, дома, так и не сняв наряд, будет сцеживаться в обшарпанной ванной. А пестрое с цветами наденет на свой день рождения, где приглашенные подружки невинно развлекаются, «смотрят мультики», перетягивая сонные артерии шарфом… Причинно-следственные связи намеренно разъяты/оборваны, и постепенно, как в технике папье-маше, из непонятных обрывков реальности вылепливается чудовищная, невозможная ситуация, своим абсурдом на порядок превосходящая некомфортную, царапающую странность повествования: ребенок у Вики есть и его как будто бы нет.

Фабула, проступающая мало-помалу из месива эпизодов, выглядит как история всеобщей и тотальной лжи. Вика (жившая, вероятно, с отцом и с мачехой или регулярно тусовавшаяся в квартире) украла деньги; сводный братик Никита (Слава Баранов) с повадками дебила и пронзительным, виноватым взглядом пригрозил рассказать отцу, шантажом принудил отдаться… Дальше она забеременела, родила втайне и ее отселили к матери (Ольга Малахова), малахольной тетке без возраста, которая торгует брусникой на рынке… Ребенку два месяца. Девочку кормят, поят, одевают, купают, но никто не собирается ее регистрировать (ведь придется признать факт инцеста, а это – табу). Вика не ходит в школу, где прослыла аферисткой и лгуньей. С отцом-полицейским (Владимир Шабельников) общается, воруя в магазине продукты: его вызывают, он отвозит ее к матери, – извращенный способ привлечь к себе родительское внимание… Мачеха Света (Татьяна Тихменёва) терроризирует Вику, пытаясь добиться нужных показаний и уберечь сыночка от неприятностей. А мать – Марина – стабильно пребывает в мире собственных грез, руками стирает белье при наличии стиральной машинки, запрещает Вике радоваться, улыбаться, любить себя – этакое ходячее воплощение вековой травмы… У Вики есть парень – Андрей (Иван Ивашов), который вроде как обещает взять ее с собой в ЕКБ (Екатеринбург), куда едет учиться на росгвардейца… Но и ему Вика не решается сказать о ребенке. А сам он, даже глотнув в интимный момент молока из ее груди, с отвращением отплевывается, но не задает никаких вопросов. Глобальный, непреложный факт – целая новая жизнь дружно вытесняется, заметается под ковер. И апофеоз этого морока – жуткая сцена поминок после похорон деда.

Обшарпанная столовка. За столом царят разновозрастные тетки-эринии в сером. Гасят поминальные свечки в стаканах с водкой, руками

едят пироги (ножом/вилкой на поминках нельзя – Бог осудит)… Семья, род, племя, скрепленное дикими ритуалами, опытом подавления и въевшейся до костей привычкой ко лжи. Вика в какой-то момент не выдерживает, рассказывает им в лицо все как есть, но тетки мгновенно на нее налетают вороньей стаей, унижают, требуют доказательств… Мать, отец, братик – все, кто в курсе, – потупив глазки, молчат. И Вика… отказывается, идет на попятный. Ей ведь тоже хочется жить, оторваться от этой своры безумных родственников, уехать с Андреем в его ЕКБ – ей тоже в какой-то степени выгодно признать, что ребенка нет.

Вика в исполнении Анастасии Струковой – обычный подросток: хрупкая, с пухлыми щеками, надутыми губами, взглядом исподлобья и трогательным герпесом на виске. Она привязана к дочке, снисходительно принимает мать с ее закидонами, чуть что – хамит и грубит, готовая за себя постоять… Временами она рассуждает относительно здраво. Как и всякому подростку, ей хочется наряжаться, кокетничать, танцевать, веселиться, учиться… Но не понимает, на каком она свете. В норме ощущение собственного «я» складывается у человека из сигналов, идущих от тела, изнутри и некоего социально приемлемого отражения в глазах окружающих. Все тело Вики, истекающее молоком и кровью (кровотечение так и не прошло после родов, и Вика унимает его домашними средствами, периодически засовывая мороженую рыбу себе между ног), вопит о материнстве! При этом ее образ в глазах окружения – обычная, нерожавшая девочка, зачем-то оболгавшая брата. Но такой Вики нет. Получается, ее вообще нет. И стихийный, коллективный газлайтинг, коллективное изнасилование неправдой, приводит к фатальному разрушению неоперившегося, незрелого «я».

Последняя треть фильма с безжалостной, неумолимой последовательностью демонстрирует этот процесс. Одна Вика наряжает ребенка, заказывает дочке новый комбинезончик и устраивает истерику в электричке, когда, отлучившись в туалет и перепутав вагоны, не может сразу ее найти. Другая больше всего на свете жаждет уехать с Андреем и той же электричкой везет дочку, чтобы продать ее паре бездетных азербайджанцев. Внутренний конфликт между этими частями «я» абсолютно неразрешим, и в результате на свет является третья Вика – безумная, приговаривающая: «Я тебя люблю! Я тебя никому не отдам! Это просто игра такая», – она бежит под дождем по лесу и оставляет ребенка на траве под деревьями… Дальше с тикающей в голове бомбой: «ребенок один там, в лесу» – Вика бредет по сияющей огнями вечерней улице. Прохожие смотрят монстрами. На тротуаре реклама-раскладушка «Аквагрим» – разрисованные, жуткие рожи. Она приходит к Андрею, и полминуты, пока тот мечется по комнате, собирая кроссовки, субъективная камера – взгляд Вики – прикована к висящей на стенке фотографии медведя в лесу: бомба в подсознании тикает, ужас растет, но сознание его в себя не впускает. Дожидаясь Андрея, Вика отвечает на звонок из онлайн-магазина, уточняет цвет заказанного для дочки комбинезончика, адрес доставки… Дальше они идут краем леса. Вика теряется в пространстве.

«Ничья», режиссер Лена Ланских

«Пойдем в лес», – робко молит она, но Андрей не понимает: «Зачем?» На опушке «скорая». Вика обмирает: «Что случилось?» – «Да бомжа какого-то сбили!» – «Поехали в лес!» – молит она врача «скорой». – «А что там, в лесу?»… Они приходят в кафешку (до поезда есть еще время), там дискотека. Андрей упоенно пляшет с какой-то соблазнительной телкой. Вика понимает, что надежды на него нет. К ней клеится другой парень. «Пойдем в лес!» – лепечет она. – «Зачем? Давай здесь…» И бомба взрывается! «Ты – урод! Вы все – уроды!» – вопит Вика. Затем отрубается. Приходит в себя на паркетном полу. Выходит из кафе в парк и выхватывает из коляски оставленного без присмотра чужого младенца в красном комбинезончике. Привычно прижимает к себе тяжеленькое теплое тело, затыкает «чужим» зияющую рану, оставленную отказом от «своего».

Воля ваша, но для меня все это прочитывается как убийственная метафора нашей жизни, протекающей в атмосфере тотальной лжи. Жизнь идет, на дворе 2021 год, какая-то новая реальность фактически существует, но на уровне официального сознания ее нет. Она заметается под ковер, подменяется тщательно наведенным идеологическим мороком. Старшие поколения, которых вываривали мало-помалу, как лягушку в котелке, как-то терпят. Но для юных это невыносимо! Им некуда жить. Им нечем дышать. Они пришли в мир, где их нет, где естественные их устремления, их проявления, их порождения – вне закона. В мир, где у них нет будущего. И кажется, вся эта душераздирающая история незаконного, непризнанного младенца со всеми ее бьющими по нервам бытовыми и физиологическими подробностями просто способ докричаться, достучаться, проорать: «Хватит врать!» Страна, полностью вытеснив из собственного сознания «свое», в безумии обреченно кидается на «чужое». И это не может не кончиться катастрофой. ◆

Елена Стишова

НА СТРАСТНОЙ

«Молоко птицы»
Автор сценария, режиссер Евгений Марьян
Оператор Николай Желудович
Художник Екатерина Джагарова
Композитор Федор Веткалов
В ролях: Виталий Назаренко, Елена Лядова, Валериу Андрюцэ, Камиль Хардин, Влада Ерофеева, Дмитрий Тополь, Илья Кипоренко, Александр Ратовский и другие
Кинокомпания «Коктебель» совместно с Pascaru Production при участии Минкульта Российской Федерации, фонда «Кинопрайм» и Национального центра по кинематографии Республики Молдова
Россия
2021

Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня.

Евангелие от Иоанна

Андриан, юноша с беззащитными глазами, переживает олдскульное смятение чувств. Он скрывает свои душевные бури под маской безучастия и равнодушия. Ходит в школу, где все еще висит в вестибюле примелькавшийся портрет Ленина. Перестал исповедоваться в храме, хотя с детства дружит с местным батюшкой и все еще лепит из воска ангелов для церковных праздников. В первом же кадре картины герой священнодействует при зыбком свете лампад. Окликает мать: надо втащить в дом пьяного в хлам отца. Дело привычное, но к ангелам Андриан уже не вернется. Ближе к финалу он соберет их в узел и отправит в плавание, одного за другим пустив по течению ручья.

Андриан болезненно не совпадает с миром, в котором родился и вырос. Он хочет найти свой путь, вырваться из анклава, где властвует криминалитет и выбора нет. Местный авторитет Сержиу внаглую использует родственные связи Андриана: его дядя – начальник погранзаставы на границе с Молдовой, парень может свободно

ходить за кордон и обеспечивать трафик наркоты. Однажды Андриан посмеет заявить, что он больше не работает на Сержиу, он уезжает…

Оксюморон, сочетание несочетаемого, – ключ к поэтике «Молока птицы», закодированный в названии. Птичье молоко – нонсенс, то, чего не бывает. Однако едва ли не каждого в какой-то жизненный период одолевает романтическая мечта о несбыточном, о том, чего не случается в прагматичном мире.

Андриан живет в убитом городке, где правит криминал и все на свете кажется недоступным и несбыточным. Его влечет к реке: здесь, над крутой излучиной, тайно обитает дух места.

Птицефабрика в сюжете есть; похоже, она – градообразующее предприятие, и там работает Виорика, мать Андриана. Директор фабрики крышует местный криминалитет и спит с Виорикой. Андриан ненавидит его и бесится от собственного бессилия. Швыряет камень в окно дома, подкидывает отраву собаке – тем исчерпывается протест парня против местного тирана.

Мы видим глубинку Приднестровья глазами Андриана, один на один переживающего ювенильный кризис в непризнанной республике, отколовшейся от Молдавской ССР в 1990 году. Рожденный в 1990-м, еще в советской Молдавии, Евгений Марьян в ходе геополитических катаклизмов рос уже в другой стране – в Приднестровской Молдавской Республике. В его дебютном фильме, бесспорно, есть автобиографические мотивы, Андриан – по всему – alter ego автора.

В «Молоке птицы» никаких политических акцентов. Такой авторский жест volens nolens полемичен по отношению к недавней волне российских дебютов, осваивающих – после Алексея Балабанова по второму кругу – контент 90-х (заметная работа Бориса Акопова – «Бык»). Похоже, Марьян сознательно исключает исторический контекст из своего фильма, действие которого отнесено к нулевым. Лишь в репликах персонажей можно расслышать скрытые в толще быта бытийственные проблемы, нерешенные и, возможно, нерешаемые. В классе, где учится Андриан, появилась бойкая девушка, несколько лет прожившая в Италии. Замечания преподки она парирует не тушуясь: мол, молдавский язык – всего лишь диалект румынского, на котором говорит вся Молдова. Перепалка в классе отсылает к больному вопросу государственного языка, из-за чего в том числе в независимой республике в начале 90-х разгорелся ожесточенный спор, переросший в гражданскую войну.

Девушка планирует возвратиться в Италию, да и вся молодежь спит и видит получить наконец «загранник» и рвануть в Европу. У дяди Андриана другие ориентиры: он прочит племяннику будущее московского студента, хорошо бы юриста. За столом у дяди, того самого начальника погранзаставы, собираются государственные люди и под рюмку добрым словом поминают Россию: она и пенсии платит, и газ дает бесплатный.

Герой не реагирует на эти реплики, он их не слышит. Его душевные бури другого ряда. Он презирает отца-алкоголика и отчаянно ревнует

мать к ее сожителю. Он хочет порвать с мафией и в один прекрасный день, пользуясь своей привилегией, сбегает в Молдову.

И все-таки мне не хватает в фильме социополитического контекста. Приходится вписывать его, чтобы прояснить причинно-следственные связи драмы главного героя, ему самому не вполне понятные. Помимо семейного разлада есть надличностный вектор: крах советской империи, резко изменивший судьбы народов. Для миллионов жителей СССР новая, постимперская реальность оказалась жестью. Потоки мигрантов устремились в центр, в Россию-матушку: кто за призраком былой стабильности, кто за рабочими местами, кто ради того, чтобы выжить и спасти детей.

«Молоко птицы», режиссер Евгений Марьян

Тем временем выросло новое поколение миллениалов. Бурные геополитические события 90-х, распад, передел, парад суверенитетов, сепаратизм, локальные войны – для миллениалов это чужой опыт, давно прошедшее прошлое.

Депрессивная драма «Молоко птицы» – современное кино. Не скажу молодежное. Это кино про то, как живет здесь и сейчас в родном краю Марьяна первое поколение XXI века. В одном он точен и даже историчен: венцом коммунистической утопии повсеместно стала криминальная власть. Криминализация общества, лидерство «паханов» – составляющая постимперской травмы. Травма не рассосалась. В конце 90-х – начале нулевых, на рубеже веков, уже в постсоветские годы, появилась стартовая линейка фильмов с серьезным намерением открыть глаза на историю многонационального советского государства. Авторами выступали режиссеры из бывших советских республик. Исключая фильммейкеров из стран Балтии, у всех других критиков колониального режима советской власти проскальзывал все-таки ностальгический мотив расставания

с иллюзиями нескольких поколений, с советским проектом: из песни слова не выкинешь. Российские кинематографисты не поддержали постколониальный тренд. Рефлексии на эту тему окончательно заглохли после присоединения Крыма в 2014 году.

Однако Большой нарратив – библейский контекст, христианский дискурс – Евгению Марьяну ближе, чем, по видимости, более актуальный – постсоветский. «Смятенье чувств» своего героя дебютант разрешает в координатах Страстной седмицы, на которую падает кризис Андриана в отношениях с окружением и с самим собой.

На службы в храм аккуратно ходит Виорика, мать Андриана (в этой роли неожиданная Елена Лядова). Проповедь батюшки о последних земных днях Иисуса из Назарета предвещает грядущие события в жизни Андриана и открывает их высший смысл. Параллель дерзкая, невероятная в нашем безрелигиозном мире, давно отпавшем и от Бога, и от Священного Писания – собрания архетипов человеческой жизни, которым следует большинство, об этом не догадываясь.

Андриан откажется работать на бандитов, попробует сбежать, но его силком возвратят обратно, и в Страстную пятницу, под вечер, устроят ему Голгофу. Избитого, его подвесят на крюк строительной конструкции. Чтобы мало не показалось, закопают, присыплют землей. Парень очнется, выберется из могилы и двинется домой как раз в тот час, когда из храма с хоругвями и песнопениями выйдут прихожане: начнется крестный ход. Мать, будто жена-мироносица, молча обмоет его раны, уложит в постель.

А ранним утром разбуженный восходящим солнцем Андриан выйдет на берег Днестра, воскресший к новой жизни. Камера возьмет его крупно, в рост. Выражения лица, как говорится, гаммы чувств мы не увидим. Впрочем, возможно иное прочтение финала, в пандан непафосному повествованию: этот план – сон Андриана в пасхальное утро. Оттого и солнце такое яростное, и пейзаж библейский. ◆

Алексей Филиппов

ПРОФЕССИЯ: РЕКА

«Дунай»
Автор сценария, режиссер Любовь Мульменко
Оператор Михаил Хурсевич
В ролях: Надя Лумпова, Неша Васич
Продюсерская компания «Мармот-фильм», при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2021

Ну течет себе Дунай и течет. От Германии до Черного моря. 2860 километров.

У Дуная репутация – титан. Николае Чаушеску рекой божился, что его режим никогда не падет. Получается, воды Дуная подарили импульс румынской «новой волне», затопившей в начале XXI века все мировые кинофестивали.

Сценаристка Любовь Мульменко дважды выходила из берегов. В 2014-м на «Кинотавре» показали три фильма с ее словами (sic!): «Как меня зовут» Нигины Сайфуллаевой (специальный диплом), «Еще один год» Оксаны Бычковой (лучшая мужская роль у артиста Филимонова) и «Комбинат “Надежда”» Наталии Мещаниновой. В 2021-м отсырел Лазурный берег: «Разжимая кулаки» Киры Коваленко (главный приз секции «Особый взгляд») и «Купе № 6» Юхо Куосманена (Гран-при и экуменический приз). С приятными новостями из Канн она собирается на «Кинотавр» – с режиссерским дебютом «Дунай».

Дотошность картографической легенды тут не помешает. Участие во всех проектах у Мульменко разное, но берегообразующее. Чаще – оживить диалоги, иногда – дооформить замысел, реже – разогнать чужой сетап в душераздирающий панчлайн (или даже до состояния

punch-drunk love). За ней скоро закрепилась слава мастерицы речи, бесстрашной исследовательницы опасных – и интимных впадин, которые образовывают ключицы, взгляды, судьбы влюбленных (в свободу – или другого).

Из независимого пермского медиа «Соль» – в «Театр.doc» и Facebook.com (с молодыми рассерженными пьесами и выпуклыми документальными скетчами соответственно). Оттуда – также стремительно – в новые надежды российского кино, которое в 2014-м отказывалось признавать свое женское лицо (в Сочи наградами осыпали «Испытание» Александра Котта, мастеровитое и старомодное). Следом – мучительное полузатишье из короткой формы, заглохших пилотов и сериала «Красные браслеты» (2016), успевшего отполировать «полку» Первого. В 2019-м случилась резонансная «Верность» (вновь Сайфуллаева), которая столкнула male с female gaze не только на экране, но и в раскаленном кинокритическом дискурсе, что с тех сочинских вечеров уже не остывал. В 2020-м – в тиши пандемического проката – наколдован «Гипноз» Валерия Тодоровского.

И вот «Дунай». Простой как фабула. Нутряной как «новая драма». Глядящий на мир с емкой дикостью разбежкинской школы и румынской метафизикой быта. Кристи Пуйю для будничной саги о поминках выбрал искаженную координату – «Сьераневада» (2016). Константин Попеску-младший нарек сейсмическую драму о разваливающейся семье «Пороро́ка» (2017) – в честь четырехметрой волны в Амазонке. Мульменко, не любящая четкий крен, совместила ауру места, где ты не будешь никогда, и соцреалистскую констатацию. Волга-Волга, Дунай-Дунай.

Деловая Надя (Надежда Лумпова) приехала в Белград отдохнуть от авралов и дедлайнов. Вышла из автобуса, заселилась с видом на реку, пошла пить пиво. За выбором из сербского и черногорского хмеля к ней подсел на уши и за столик нескладный Неша (Неша Васич), который русский учил в школе и немного в колледже. Слово за слово – закрутился курортный роман. Родина и работа не отпускают – звонят, ревнуют, – но Надя все больше поддается беспечной харизме Неши, настоянной на пересказе нью-эйджа 60-х и заряженной наивом нью-вейва 80-х (любимая песня юноши – Ljubavi рок-группы Idoli).

Они с Надей – инь и ян. Россия и Сербия. Парень и девушка. Строгий график и работа по настроению. Эпизодический феминизм и «хочешь быть правильная жена, нужен бэби». Порядок и хаос. Рацио и фантазм. Правила и «договоримся». Свое и чужое. Только это не половинки целого, а переливающиеся друг в друга статусы, однокоренные усы спектра. Надя буквально ничего не понимает в том вихре жизни, драмах, что ее окружили. Неша, зарабатывающий жонглированием (!) перед автомобилистами (!!) на перекрестке, верит, что он гражданин мира, универсальный язык релакса. Захотел – и в Берлин, надоело – пошел дворами один.

«Дунай» – это не «парень встречает девушку» или наоборот. Не ромком мехом внутрь. И даже не раскуроченный асфальт шоссе

«Дунай», режиссер Любовь Мульменко

в никуда – вечной иллюзии роуд-муви, что там хорошо, где нас нет, а значит, мы должны там быть. Из строгого, как всегда у Мульменко, синопсиса выплескивается то, что она обычно транслировала на суржике своего и режиссерского, эдакого русско-сербско-английского. Все течет, все меняется, но в водовороте перемен ничего не ощутишь, будешь вечно возвращаться на берег. Закроется комбинат «Надежда», но от надежды не убежишь; пролетит еще один год – что вместе, что порознь; если узнаешь, как тебя зовут, – встанет вопрос, а кто же вообще ты.

Дунаю, несущему воды мимо ландшафтов разных стран, нет дела до границ. Плевать, что находится на расстоянии вытянутых берегов, – так и Неша с Надей легко меняются местами: гендерные, классовые и культурные различия робко намечаются сербским роком, патриархальными рефлексами и опцией забеременеть – хоть от беспутного, хоть от делового. Звонит по тарифу «Забугорище» Надин смартфон, напоминая, что где-то есть Милан и Москва, а это все – передышка, попытка напомнить себе, что бывает иначе («Сердце хочет совершить ошибку», как поют «Идолы»). Бесплодная – намекает менструальная кровь в финале – стратегия. Из скоропостижного обмена ценностями ничего не родится, а может, и обречен такой обмен, где один надеется выплыть на могучей спине другого.

Документальная камера и актеры-непрофессионалы (Васич работает на складе, нарезает ингредиенты пиццы), голос улиц и откровения на скамейках, писающие женщины и очереди ругательств на сербском – оттиск реализма, оживлявшего слова Мульменко в 2014-м. Жажда подлинности – чтобы увидеть, потрогать, учуять перегар и загар – в современном российском кино как будто схлынула, ушла в подполье. Как готовившие штурм реальности «новые тихие» – на телевидении (Борис Хлебников и Алексей Попогребский), в преподавании (те же и Павел Бардин),

«Дунай»

к пост-пост и мета-мета (Кирилл Серебренников), а то и в мираже арт-бастера («Дуэлянт» Алексея Мизгирева).

За семь лет все переменилось, но вот «Дунай». Сделанный так, будто не было злосчастного 2014-го и далее – с Крымом и запретом на мат в кино, приступом патриотизма Мединского и сокращением площади «общих» взглядов. Словно камера Михаила Хурсевича заражена невозмутимым мироощущением Дуная. Живы ли империи, не треснули ли СССР с Югославией, хочет ли кто-то на берегу в Берлин простого человеческого.

Подлинную оптику фильм выдает ближе к финалу, когда силуэты Нади и Неши вместе и врозь бредут вдоль реки, выражая эмоции лишь сигнальными взмахами прядей на ветру и азбукой морзе затяжек. Как на картине «Большая Медведица» (2008) Рината Волигамси, мелкая моторика привычек и контакт со стихией образуют космический эффект.

Джек Николсон в фильме Антониони «Профессия: репортер» (1975) так не хотел больше быть собой, что «согласился» напялить чужую жизнь. Трагедия Нади и Неши в том, что они хотели бы быть рекой – свободной к движению и переменам, равнодушной к обстоятельствам и законам что государства, что сердца, что собственного тела. Но близость к дзен-дунаю – утопия, не достижимая ни попытками все контролировать, ни надеждой, что можно выпрыгнуть из базы данных, если не купить смартфон и не открыть банковский счет. Не видать конца и краю границам и порожкам. А Дунай течет себе и течет. ◆

Никита Лаврецкий

ЗЕРКАЛО ДЛЯ ЗУМЕРОВ

Sheffield Doc|Fest

«Лето»
Автор Вадим Костров
Продюсер Глеб Пирятинский
Россия
2021

Как и у других молодых людей его поколения, у двадцатидвухлетнего Вадима Кострова была видеокассета с детскими съемками: дача, бабушка, первые пробы самого ребенка взять камеру в руки… Увы, кассета была утеряна, и, став режиссером, Костров первым делом взялся за масштабный проект по воссозданию собственного детства на экране.

Мировая премьера «Лета», первого фильма из цикла «Времена года», состоялась в международном конкурсе документально-экспериментального кинофестиваля в Шеффилде, где картина получила почетное упоминание жюри. Второй фильм, «Зима», готовится к осенней премьере в 2021 году, тогда же стартуют съемки «Осени». «Времена года» – это как «Зеркало» Тарковского, только масштабнее по хронометражу и скромнее по формальным амбициям: кино прозрачное, не шифрованное. Происходящее на экране идентично детству миллионов постсоветских современников режиссера; Тарковский с болью пробирался в собственное, неподвластное стороннему пониманию прошлое, а Костров с легкостью проявляет на экране свое и своих сверстников общее детство. Иногда кажется, что он буквально пробрался

на антресоль каких-то чужих родителей, откуда стащил и оцифровал пыльные кассеты.

Вадим Костров – режиссер, у которого технические решения проблем кинопроизводства тождественны целому творческому методу. Премьера его «Орфея» состоялась в июле в Марселе, а ранее фильм был номинирован на приз молодых кинокритиков «Голос» в рамках кинопремии «Белый слон». Орфеем, по словам режиссера, стал сам фильм, выводящий из неизвестности его героев – неприкаянную тагильскую молодежь: в Нижнем Тагиле, родном городе режиссера, происходит действие его фильмов. Здесь сам акт спонтанной съемки героев на дешевую цифровую камеру стал гуманистическим жестом; отечественные кинофестивали отвергали работу с формулировкой «герои никакие»[1].

«Лето», автор Вадим Костров

В «Лете» техническое решение не менее важно: картина снята на ретрокамеру в формате miniDV, и именно ее мутное, грязное, лоуфайное изображение становится идеальным средством по обращению времени вспять, возвращению в обетованную землю детства. Божественная легкость – дело наживное. Перед съемками Вадим Костров провел несколько месяцев, тестируя ретрокамеру (как и в других картинах, он сам выступил оператором), экспериментируя с настройками выдержки и светочувствительности, стараясь как можно живописнее запечатлеть небо, рассвет, закат.

Снятый на магнитную ленту солнечный свет выглядит разве что не как самый теплый свет в истории кино. Облитый этим светом, восьмилетний герой Вадик (маленького актера зовут Вова Каретин) пьет на кухне чай со сводной сестрой (Мира Таланова), карабкается по дворовым аттракционам, бесконечно долго идет сквозь пустырь к озеру. Шумные сумеречные кадры обладают сомнамбулической атмосферой,

1. См.: «Фестивальное кино из ничего». Беседа режиссеров Вадима Кострова и Никиты Лаврецкого. https://daily.afisha.ru/cinema/20296-festivalnoe-kino-iz-nichego-beseda-rezhisserov-vadima-kostrova-i-nikity-lavreckogo/

будь то импровизация одного из друзей сестры на электрогитаре (Гоша Гордиенко) или духовные наставления бабушки (Неля Выводнова). Свечения ночных фонарей и пламени костра едва хватает, чтобы обозначить пятна лиц и подростковые силуэты, но большего и не надо: остальное в воображении дорисовывает собственная острая боль по растаявшему прошлому. На экране ничего особенного не происходит, а в душе зрителей обрушивается ностальгическое цунами чувств.

Костров не перфекционист в вопросах воссоздания прошлого; его фильм едва ли на высокий процент соотносится с воспоминаниями чуть более старшего поколения. Он оставляет в кадре и целую россыпь нежных деталей, выдающих на экране современность: грудь юной сестры героя омрачает готическое шрифтовое тату; на бейсболке мальчика краснеет логотип паленого Supreme; ленивая поездка на скейтборде заканчивается у пластикового торгового центра.

Сейчас принято считать, что молодое поколение больше не интересуется полнометражным кинематографом, кроме разве что голливудских аттракционов от «Диснея» и «Марвел». Гораздо больше о них самих зумерам, дескать, сообщают тиктоки – новейший из киножанров. Люди, так считающие, предпочитают не замечать ограничения жанра тиктока и неисчерпаемый потенциал большого кино. Только двухчасовая одиссея по живописным пейзажам детства способна подарить такие глубокие впечатления, какие и за целый день прокручивания тикток-фида не заполучить. Слухи о безвестной кончине большого кинематографа оказались сильно преувеличены.

Эффект «Лета» – это эффект большого кино в самом традиционном понимании. В руках режиссера-зумера Вадима Кострова нижнетагильский пригород, дача и заросшее озеро становятся маленькой планетой, где, подобно Крису Кельвину в «Солярисе» Тарковского, хочется остаться навсегда в объятиях родной бабушки и сводной сестры. Когда кино на глазах превращается в твое собственное давно забытое воспоминание, вновь удается осознать, за что вообще любишь поднимать взгляд к экрану. ◆

Максим Казючиц

ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

«Катя и Вася идут в школу»
Авторы сценария Ольга Бадина, Юлия Вишневецкая
Режиссер Юлия Вишневецкая
Операторы Юлия Ланцова, Константин Саломатин, Дарья Сеничева
OkaReka
Россия
2020

Формат документального фильма-наблюдения – это всегда вызов режиссеру, что тем более интересно, когда за него берется дебютант. «Катя и Вася идут в школу» Юлии Вишневецкой – рассказ не столько о школе (хотя весь фильм только о ней), сколько повод поразмыслить в классическом ключе – о стране и о мире, если, конечно, его понимать как старославянский *мір*. Картина участвовала в программах международных и российских фестивалей. Я познакомился с ней на отмененном в 2020 году по причине пандемии «Лістападе» (если быть более точным, в самый разгар работы жюри ФИПРЕССИ).

Со времен министра Ливанова, определившего место образованию где-то между салонами красоты и ресторанным бизнесом, то бишь услугами, прошло несколько лет. За это время сфера успела окончательно погрязнуть в дебрях документооборота, бесконечных аккредитаций, отчетов, электронных дневников и журналов, одновременно продемонстрировав задор передовиков производства. В 2018 году, когда случилась история, о которой рассказывает фильм, школа была уже с новым министром и продвигала духовность, патриотизм и основы православной культуры.

«Катя и Вася идут в школу», режиссер Юлия Вишневецкая

Место действия – неназванный городок в Калужской области, в некотором удалении от районного центра Жукова; обозначим его, скажем, литерой «Б». Итак, в самую обычную общеобразовательную школу города Б. в начале учебного года пришли новые педагоги. «Чтобы вы наше застойное болото немножко расшевелили», – приветствует их завуч. Директор школы и по совместительству депутат местной городской Думы (откуда знаю, не скажу), судя по выправке, в прошлом человек военный. Взыскивает с недорослей сурово, по-армейски: если кого застанет в рекреациях за беготней, взаимными пинками, тычками и прочим – заставляет приседать. Педсоставу директор адресует краткую, но емкую речь: образование более не услуга, но государственная политика, а учителя – «государевы люди, которые, как те же военнослужащие, ФСБ и прочие, занимаются… охраной нашего государства, чтобы оно не разрушилось».

О том, чем будут заниматься молодые педагоги, в экспозиции сообщает титр, набранный смешным кривоватым шрифтом, явно имитирующим школьные почеркушки мелом на доске. Катя будет преподавать литературу и русский, Вася – географию. Екатерина Алексеевна, как она сама говорит, будет не только преподавать, но и воспитывать, в особенности девочек: «я очень за феминизм» – женщина может и должна «реализовываться не только через семью». Мысль современная, европейская, однако замдиректора где-то ближе к концу фильма красноречиво выскажется о таких инициативах: «западные происки». Василий Сергеевич помимо географии планирует развить у старшеклассников критическое мышление, чтобы те ставили верные вопросы и делали логичные умозаключения. Например, почему в такой большой стране, стоящей на страже демократии и мира, где столько кузниц, житниц и здравниц, в местном продуктовом магазине продается лук или чеснок, выращенные в Китае?

Стилевые приемы выстраиваются в фильме по типу реалити-шоу. Эффект «мухи на стене» – вездесущей камеры – выстроен обстоятельно. Режиссер явно симпатизирует Кате, показывая бытовые детали: утренний подъем, общение с друзьями на вечеринке, поход в салон, чтобы покрасить волосы в позитивный, жизнеутверждающий цвет. Камеру Катя старательно не замечает. Та же стратегия была выбрана и для школы. Все, что происходит в классе, снимается тщательно, с нескольких точек. Картинка по возможности разнообразится забавными приемами. Когда ученики не в меру разошлись на уроке, камеру немилосердно встряхивает, иногда кадр заваливается набок, кто-то подбегает вплотную к объективу – и в кадре возникает эффект «рыбьего глаза».

Многое, что есть в общеобразовательной школе города Б., не всегда увидишь в школах Подмосковья и, возможно, еще реже в самой столице. Стены класса, в котором ведет занятия Екатерина Алексеевна, на три четверти заняты визуальными пособиями о православной культуре. Над классной доской, где обычно висит портрет первого лица государства, все свободное место занято под деисусный чин, а слева заботливо оформлен красный угол с иконами и лампадой, не зажженной из соображений противопожарной безопасности. Екатерина Алексеевна объясняет ученикам, которые за минуту до того не одолели стихотворение Гумилева «Жираф», что толерантность является основой любого цивилизованного общества, что неполиткорректно говорить о трудовых иммигрантах как о черножопых, хачах, что Россия не только для русских, но и для россиян etc. А за ее спиной на стене раскинулись наглядные материалы: выполненный в виде грамоты постер «Отче наш», выше – божьи угодники, всепрощающе взирающие на недоросль и юную феминистку, а над ними – портреты смотрящих вперед и вдаль двух патриархов – любимого народом Алексия II и ныне действующего Кирилла.

Богоугодным делам в школе города Б. уделяется немало времени. Например, экскурсия в местный храм, где батюшка взывает с амвона к вновь прибывшим, чтобы те не сидели в айфонах и прочих гаджетах, поскольку сам язык русский определил это слово как дьявольское: «гад» – «же» – «ты», наставляет батюшка.

Ответы на вопрос, какой же ребята видят Россию и россиян, Екатерина Алексеевна получила, проверяя сочинения на патриотическую тему; кое-что она даже зачитала вслух. Россия видится им большой, сильной, без СПИДа и иммигрантов, без нерусских языков и иного раздражающего мультикультурализма.

В классе Василия Сергеевича нет постеров о православной культуре, зато есть наглядный материал о защите отечества, службе в армии в традициях советских плакатов конца 1980-х.

Молодые педагоги попытались противопоставить советско-российским методам воспитания с окриками, выставлением за дверь, двойками за поведение и вызовом родителей современные практики. Занятие по географии превратилось в ролевую игру для тренировки

навыков цивилизованного общения. «Разница между рэп-баттлами и дебатами в том, что их задача не унизить твою точку зрения, а спортивно ее оспорить», – втолковывает Василий Сергеевич. И тему для дискуссии он предложил насущную и не по географии – можно ли ребятам на уроке иметь при себе средства мобильной связи или же их следует сдавать педагогу?

Школа, в свою очередь, познакомила молодых педагогов с эстетикой школьных мероприятий. Директор, войдя, как обычно, без стука к младшей по званию Екатерине Алексеевне, сообщил классу, что грядет открытая патриотическая военно-спортивная олимпиада имени Георгия Константиновича Жукова: «…пока записываю добровольцев; добровольцев не будет – будем приводить принудительно», – и, не прощаясь, вышел.

Олимпиада, приуроченная к 23 Февраля, превзошла все ожидания. Две команды на скорость собирали и разбирали автомат Калашникова. Причем ученики проявили в этом наработанные навыки и с удовольствием помогли Василию Сергеевичу, который не сразу дрожащими руками смог собрать вместе возвратный механизм, крышку створной коробки, дульный тормоз-компенсатор, шомпол и т.д. Тем дело не кончилось, и только что разобранный и собранный АК послужил реквизитом для музыкальной части под «Есаула» Газманова.

Ролевые игры и прочие нововведения начинающих педагогов могли, конечно, и дальше испытывать терпение администрации, но решение приняли наверху. По мере развития сюжета выясняются любопытные детали. В школе маленького провинциального города, не то чтобы близкого к Москве, но в то же время не так чтобы далекого, некоторые школьники, их родители и дирекция, как выяснилось, довольно тесно ощутили на себе непрестанную опеку одной уважаемой структуры. Все началось с фото. Однажды ученик Саша в день Конституции РФ нарисовал мелом на доске книжечку и написал в уголке «день не Конституции», сфоткался на ее фоне и выложил в соцсеть. Мальчик неосмотрительно послушал одного блогера-политика и сделал выводы. Его просили – вначале завуч, затем директор, которым позвонили из ФСБ, – снимки удалить. Саша не удалил. Тогда из школы стали звонить родителям о размещенных на страничке их сына-школьника «всяких непотребствах». В финале фильма Саша провожает Василия Сергеевича в Москву. Мальчик, победивший на литературной олимпиаде и выигравший поездку в Санкт-Петербург, немножко стесняясь, скажет, что его, скорее всего, не возьмут в десятый класс, не из-за истории, конечно, с соцсетью, а из-за несданных зачетов по начальной военной подготовке.

О недремлющем государевом оке Екатерине Алексеевне еще раз напомнила завуч, когда учительница вместе с ребятами проводила очередную ролевую игру по гражданской войне. Как выяснилось, нововведения уже привлекли внимание наверху, и администратор по-хорошему просила учить, а не воспитывать, «или я потом опять буду в ФСБ отбрехиваться, что вы там натворили?».

«Катя и Вася идут в школу»

«Катя и Вася идут в школу» – не первый и, даст бог, не последний фильм о структурах образования или культуры, дефолт которых не промахи плохого политического руководства, но кризис нации. Метод включенного наблюдения, наверное, самый сильный художественный ход из возможных в документалистике, если постановщик имеет намерение высказаться более широко о стране и мире. Благодаря этому методу в Европе стал возможен Жан Руш, а в США – Фредерик Уайзмен, перевернувший документальное кино. Он, кстати, первым превратил киноочерк о самых разных учреждениях в масштабную, развернутую аллегорию. Образование, здравоохранение, семья, охрана правопорядка – если последовательно день за днем показывать, как они функционируют, даже без какого-либо комментария, – простая, ясная модель, по которой сразу можно судить и о народе, и о власти, и о государстве, которое они вместе построили.

Катя уволилась по собственному желанию, едва дождавшись окончания учебного года. Вася проработал чуть дольше, но в конце года и ему сообщили об увольнении. Мораль этой маленькой провинциальной истории выводится сама собой. И при этом совершенно не важно, что Вася хотел остаться, а Катя ушла. Они не проиграли и не выиграли: они получили, скорее всего, пока только первый опыт, помогающий избежать тотальной духовной вакцинации не проверенным и просроченным еще во времена Георгия Петровича Победоносцева средством. Досаднее всего, что «самодержавие – православие – народность» – эта трехкомпонентная вакцина ставится детям поголовно, без учета медотводов и противопоказаний. С одной стороны, можно отказаться, но с другой – терять работу тоже очень не хочется.

Катя и Вася отказаться смогли. ◆

Лидия Кузьмина

НЕЙРОННЫЕ СВЯЗИ

«Спутник»
Авторы сценария Олег Маловичко, Андрей Золотарев
Режиссер Егор Абраменко
Оператор Максим Жуков
Художник Мария Славина
Художник по костюмам Ульяна Полянская
Композитор Олег Карпачев
В ролях: Петр Федоров, Федор Бондарчук, Оксана Акиньшина, Антон Васильев, Виталия Корниенко, Наталья Швец, Алексей Демидов и другие
«НМГ студия», кинокомпания «Водород», «Арт Пикчерс Студия» / Art Pictures Studio, Hype Film, Sony Pictures, Телеканал СТС, при поддержке Фонда кино
Россия
2020

Как и другим фильмам, пандемия помешала кинотеатральной премьере «Спутника» Егора Абраменко: премьера планировалась на апрель и не состоялась из-за локдауна. Продюсеры были первыми, кто рискнул отдать перспективный блокбастер на цифровые платформы, минуя кинотеатры, и судьба его сложилась неплохо. Коротко говоря, зарубежный зритель вернул с процентами то, что недооценили в отечестве: картина стала лидером по просмотрам на iTunes, впервые российский фильм занял первую строчку в списке самых популярных. Заключен контракт на производство англоязычного римейка; среди продюсеров голливудской версии Мэтт Ривз, ответственный за появление «Джокера». Эти события, несомненно, повод пересмотреть фильм, в котором образы, выросшие на отечественной почве и обращенные к нашей культурной традиции, оказались созвучными универсальным тенденциям поп-культуры или, во всяком случае, понятны и приняты ею. Пересмотреть, чтобы оценить работу Егора Абраменко, который, отвечая за многомиллионный бюджет, не стушевался, сумел смягчить пафос и нравоучительность сценария и создал фильм с оригинальным художественным миром.

Хотя режиссер и говорит, что работа в рекламе научила его лаконичности малой формы, это типичный

самообман: реклама научила его мыслить образами поп-арта, видеть их и использовать по назначению – как концентрированное отражение реальности. Важно и другое. Посмотрим, например, его небольшую короткометражку «Капсула» (2014), созданную как рекламный ролик к очередному альбому Тимати. Заметно, что и в этой прикладной области режиссер решает задачи не только коммерческие, но и авторские. Эпизоды, сменяющие один другой, как сны (для себя авторы фильм так и назвали), метафоричны и «инопланетны»; лента будто заглядывала в бескрайние миры человека, где-то на горизонте сходящиеся с пространством Вселенной. При этом Абраменко – выпускник режиссерской мастерской ВГИКа, и для него было понятно, что когда-нибудь он снимет свой фильм. Работая во второй съемочной группе на картине Федора Бондарчука «Притяжение», он, по собственным словам, понял, что не снимать кино больше не может. Тогда же в качестве заявки на полный метр он поставил короткометражку «Пассажир» (2017; сценарий кинокритика Романа Волобуева, и картина по духу похожа на его рецензии, ироничные и нонконформистские) с одним актером (Артур Смольянинов) и одним рисованным монстром. Советский космонавт 70-х представлен в ней дома и «без галстука», то есть буквально в майке, у него обычное утро с завтраком и телефонным звонком в аскетичной советской квартире. В финале на последних кадрах выяснялось, что вместе с ним живет пришелец, животное-убийца, и расстаешься с фильмом не без подозрений, что мир полон чудовищ, о которых мы не знаем. «Спутник», собственно, представляет собой вариант того же сюжета – кстати, интересно, что авторы невольно запустили идею, которую можно повторять снова и снова: советский космонавт возвращается из космоса не один…

Итак, где-то в середине 1980-х космонавт Константин Вешняков (Петр Федоров) возвращается на Землю не один. Время действия в «Спутнике» перенесено на десятилетие вперед в сравнении с короткометражкой, и есть подозрение, в чем причина. К моменту, изображенному в фильме, уже вышли «Чужой» и «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, о которых герои, конечно, ничего не знают, но они важны для режиссера: культовый сай-фай как бы служит катализатором для цепочки ассоциаций, где кассетные 90-е и время появления культовой фантастики смешиваются с воспоминаниями детства; где есть то, что было до VHS, в 80-е, и будет после. Режиссер пользуется этой связью как ниточкой, ведущей в прошлое. Из «Чужого» он взял симбиотически встраивающуюся в человека тварь, а из «Бегущего…» – чувство, что и в эпоху роботизации все будет как во времена Шекспира: люди, грозные бури и страсти. Точнее сказать – не «взял», а просто использовал как намек на общий культурный опыт и тайное знание киноманов. Непрямых синефильских отсылок в фильме много, и, например, Федор Бондарчук в роли полковника Семирадова явно вдохновлялся образом полковника Курца из «Апокалипсиса сегодня». Но вернемся к сюжету. Семирадов держит Вешнякова в секретном военном НИИ и вынашивает идею получить контроль над инопланетной тварью, поселившейся внутри космонавта.

«Спутник», режиссер Егор Авраменко

Чудовище обладает огромной силой, но ни разделить ее с Вешняковым, ни научиться использовать ее не получается. Эксперимент не продвигается, и Семирадов приглашает талантливую и независимую биолога Татьяну Климову (Оксана Акиньшина) исследовать пациента. Если полковника волнует космический пришелец как оружие, то Тане еще предстоит определиться в своем отношении к происходящему. Тем более что она и Вешняков начинают испытывать друг к другу симпатию. Еще один участник событий – доктор Ригель (Антон Васильев), которого все подозревают в мечтах о Нобелевке, но, похоже, он просто обычный, не самый храбрый человек без особых претензий. Увы, у него, как у всех других мужчин в этой картине, схватка с обстоятельствами не удается, что, вероятно, должно напоминать о вялотекущей общественной депрессии и бессилии героев перед грядущей катастрофой.

Намеренно пересказываю фильм, не упоминая его, так сказать, морально-этической проблематики, которая, как глыба, лежит поперек фильмического пространства, стесняя всякое движение. Дело в том, что авторы привнесли в картину элементы советской камерной и философской драмы с большой долей психологизма, проблемами морального выбора, усиленной метафоричностью. Метафоры иногда многосмысленны и любопытны. Например, чудовище в фильме буквально питается страхами: убивает людей, пришедших в ужас. «Ему важно не просто убить, ему важно увидеть, что человек испугался… А мы чемпионы на этой планете по умению бояться», – грустно объясняет Ригель, и невольно представляешь, какой широкий простор открывается для удачно заруливщего к нам иноземца, и, разумеется, пронизывает холодок страха, ловушки и привкуса тоталитарной эпохи. Столь же качественно, в своем роде, используется знание психологии. Если в «Пассажире» важней всего были внезапность зрительских озарений, неожиданность сюжетного

«Спутник»

хода – а значит, удивленный зритель смотрел прямо в непредсказуемый космос, и это была искусная работа с психологией воспринимающего, – то авторы «Спутника» предложили психоаналитическую концепцию встречи с иноземным чудовищем. «У каждого свой пассажир», – говорит сценарист Олег Маловичко, который интерпретировал пришельца как внутреннего монстра. К сожалению, заведомые нравоучения, скрытые за моральным выбором героев, становятся самодовлеющими, порождают скучные сюжетные линии (например, монстр Вешнякова воплощает его чувство вины) и их скучные ответвления вроде той, что обязывают героиню в финале забрать ребенка погибшего героя («…и ребенок, неизбежный, как убийца в детективе», – сказал бы по этому поводу критик Алексей Ерохин). Заботы о внутренних метаниях персонажей разрушают динамику картины. Такие препятствия трудно игнорировать, но у режиссера есть способы переключить внимание с лишних подробностей на универсальные мифологемы: свои собственные смыслы рождает и ранжирует стилистика картины.

При внешней непритязательности фильма, которую авторы намеренно привнесли как намек на рукодельный футуризм сай-фая 80-х, они строги и избирательны в художественных средствах. «Спутник» – минималистская картина, близкая к суровому стилю советской живописи, условному, романтичному, предчувствующему катастрофу для сильных людей. На экране деликатно воссоздано время (художник-постановщик – Мария Славина): нет лишних деталей, ничто не царапает разрушением и бедностью – приметами, которые в 90-е стали внешним признаком советской реальности. Как будто бы доминирует серый, но это иллюзия: он распадается на благородные составляющие – синий, коричневый, графитный. Главный прием – отсылки к артефактам, архитектуре, дизайну, предметам мебели – словом, к сигналам, понятным на любом языке и уже

заключающим в себе картину мира. Они, без преувеличения, создают атмосферу, отчасти перенастроив и драматургические схемы картины. «Спутник» почти полностью снимали в комплексе зданий московского Института биоорганической химии, памятника советского модернизма, достроенного в начале 80-х. Помещения до сих пор используются по назначению и отлично сохранились: прямоугольные брутальные пространства, зеркала, деревянные панели, зимние сады создают магию места. Фильм наполнен бытовыми деталями, которые живут отдельной жизнью: старый радиоприемник транслирует таинственные звуки Вселенной, ламповый телевизор ловит, по определению, одну программу, но незаменим как повсеместный атрибут современного (тогда) интерьера. Из одежды обязательны спортивный костюм, кеды – в 80-е они еще символы буржуазного шика, доступного советскому человеку. Но художник по костюмам Ульяна Полянская создала множество моделей одежды – инструмента воздействия, красноречивой части предметного мира: скафандры, стилизации тоталитарного мундира и много простых и элегантных вещей. На Семирадове, приехавшем в начале фильма за Климовой, плащик прямого кроя, джемпер, поверх – воротничок рубашки, выше – четкий профиль. Образ как графический этюд: манекен в витрине универмага, герой, сошедший со страниц книги, или даже воспоминание о нем. Возможно, фильм маркирует момент, когда советское застывает в образах умного поп-арта.

Надо сказать, что Федор Бондарчук и без стильного гардероба сделал самую интересную часть работы, во всяком случае, из всех актерских. Его роль в «Спутнике» предлагает анализ положительного советского героя, образ в завершающей стадии образа, когда бодрый строитель нового мира клонится к разочарованию и смертельной усталости. Семирадов колеблется между вкрадчивостью демона и хрупкостью уставшего служителя идеи, которого может подвести психика: смотришь и ждешь, что он превратится в зловещий дым или сломается, материализовавшись как одна из метафор картины. И все же главные обобщения в фильме – на уровне визуальной культуры, в многочисленных референсах, в осколках предметного мира, рассеянных в пустынном, некогда перенаселенном. Видимо, мы не заметили, а прошлое отпустило, и теперь можно собирать его снова. ◆

Игорь Савельев

КРАТКИЙ КУРС ИМПЕРСКОГО ВИЗУАЛА

«Серебряные коньки»
Автор сценария Роман Кантор
Режиссер Михаил Локшин
Оператор Игорь Гринякин
Художник Александр Загоскин
Композитор Гай Фарли
В ролях: Федор Федотов, Софья Присс, Алексей Гуськов, Северия Янушаускайте, Кирилл Зайцев, Юра Борисов, Тимофей Трибунцев, Юрий Колокольников, Сергей Колтаков, Василий Копейкин и другие
«Централ Партнершип», ГПМ КИТ, «Кинослово», студия «Тритэ», «Россия 1»
Россия
2020

16 июня о «Серебряных коньках» узнал весь мир: состоялась «экспортная» премьера на Netflix. До этого, в марте, картина Михаила Локшина стала первым российским фильмом, купленным платформой для линейки Original. Спустя сутки после релиза «Коньки» заняли восьмое место в общем рейтинге Netflix по просмотрам и попали в топ-10 в более чем шестидесяти национальных сегментах. Все это происходило впервые. Российские телеканалы цитировали в репортажах восторженные твиты на английском, португальском, испанском, где уже все смешалось – комплименты юным актерам-дебютантам Федору Федотову, Софье Присс и русской зиме, которую тысячи или миллионы людей со всего мира вознамерились увидеть лично, как только кончится пандемия – она, конечно, подгадила всем, но за «Серебряные коньки» особенно обидно, было бы интересно посмотреть на их прокатный успех в чистых лабораторных условиях, не нарушенных коронавирусом.

Репортажи звучали будто бы в пику (хотя почему «будто бы», канал «Россия 1» в числе производителей фильма) публикациям кинокритиков. Ранее те встретили «главную премьеру года» в основном кислыми или ироничными

«Серебряные коньки», режиссер Михаил Локшин

откликами с заголовками вроде «Конёчки-бараночки» и пассажами в духе «Спустя два месяца Юлия Шагельман радуется возможности наконец облегчить душу». Столько действовало эмбарго на отклики в прессе и соцсетях между премьерой на 42-м (осеннем) ММКФ и выходом картины в новогодний прокат: расписки, строгие предупреждения – всю эту голливудскую экзотику российские кинокритики видели впервые и к Новому году странного опыта не забыли. В истории «Серебряных коньков» уже трудно разделить маркетинговые, продюсерские, режиссерские шаги (удачные и неудачные, но зачастую впервые опробованные на российской почве), поэтому, пожалуй, начнем в жанре давней героини Мерил Стрип, которая нудно рассказывает героине Энн Хэтэуэй, откуда в ее масс-маркетовском гардеробе взялся небесно-голубой цвет.

11 февраля 1903 года в Зимнем дворце устроили грандиозный костюмированный бал. Волею Михаила Локшина и Романа Кантора, автора сценария, это событие перенесено на Новый 1900 год и в Михайловский замок. Если с «миллениумом» все понятно – круглая дата позволяет членам императорской семьи вволю помечтать о счастливом для них XX веке, – то с Михайловским замком, где тогда на самом деле помещалось Инженерное училище, все не так просто: место убийства императора на фоне близкого будущего – случайность ли?.. Так вот, для бала-1903 аристократия сшила костюмы допетровской эпохи. Все делалось дорого, богато и со вкусом, потому что русский модернизм был тогда на пике интереса к a la russe. До сих пор статьи о князьях и графинях последнего поколения всерьез иллюстрируются фотографиями в этих кафтанах и сарафанах, хоть это и не имело отношения к их реальности, а бал перекочевал не только в «Русский ковчег» Александра Сокурова, но и косвенно даже в «Звездные войны». По крайней мере, утверждается, что кокошник для одного из костюмов королевы Амидалы именно оттуда – через

Дягилева. Так то, что должно было остаться разовым перформансом, стало бóльшим. Ведь в следующем началась русско-японская война – было уже не до грандиозных балов; затем – революция 1905 года, и понеслось. Все замерли в кокошниках, как мушки в янтаре – там, где их застала смола. Последний красочный осколок Атлантиды, образ которой давно будоражит кинематограф. И руки режиссеров тянулись к этому красочному осколку долго.

Первые всплески интереса к «России, которую мы потеряли», в 1970-х могли быть только затушеванными эстетически: никакого любования. Только грязная жижа в яме, в которую заглядывает императорская семья в «Агонии» Элема Климова, только смакование порока в «У последней черты» Валентина Пикуля (и то, и другое с одним грозным ленинским эпиграфом). В 1990-х возрожденное «большое кино» пробует достать из чулана «парадную империю» как масштабное зрелище для современного экрана – у Никиты Михалкова в «Сибирском цирюльнике» получается так вдохновенно, что элементы зрелища берут в современность на нужды президентских инаугураций. В 2000-е в роскошные интерьеры приезжает политическая современность – дискуссия о правде и неправде тех, кто хочет взорвать прекрасную vs прогнившую империю («Статский советник» Филиппа Янковского; и без Никиты Михалкова в этой эстетике никуда – его «Тритэ» продюсирует и «Коньки»). Наконец, в 2010-х появляются опыты, где «петербургское зрелище» – назовем это так в противовес мрачному «петербургскому тексту» – стало предметом почти стимпанк-фантазией и наполнилось альтернативной реальностью, как, например, в «Дуэлянте» Алексея Мизгирева, и, в принципе, становится пространством эксперимента.

«Серебряные коньки» стараются взять все лучшее. В красоте – дотянувшись до фетишизируемого бала-1903 и создав настолько сказочный конфетный Петербург, что другим российским образцам жанра до этого далеко, и работа всех, кто создавал визуальную часть, безусловно, достойна высших оценок. В актуальности – густо приправив рубеж веков ироничными шутками про «западных партнеров» и презентациями дубинок для разгона митингов. В эксперименте – оперевшись на хороший концепт: ледовые артерии города как пространство альтернативной жизни, гонок в стиле «Такси» и вообще сказочное место: когда спускаешься с мостовой на реку, становится возможно все. Самое интересное, однако же, то, в какой мере рождественская сказка наследует первому поколению «имперского визуала».

Традиция условной «Агонии» давно пылится в архиве, не востребованная последние тридцать лет. Слишком много «советского» – даже для 1970–1980-х: ослабевшая цензура была готова прикрыть глаза на что угодно, но не на то, что говорилось о высшей аристократии предреволюционных лет. Возможно, советской власти было неловко за расстрел царской семьи, поэтому она до последнего так болезненно воспринимала эту тему, но это уже вопросы из области психоанализа. Петербург 1900-х не мог быть показан никак, кроме как местом высшей социальной

несправедливости. Это реанимируется в «Серебряных коньках» с неожиданной для жанра силой.

Это вопрос не про «русский “Титаник”». То есть и про него тоже, но авторы «Коньков» немножко заиграли с «Титаником», приняв остроумное вроде бы решение: если не можешь избежать клише, цитируй его (апофеозом становится сцена на носу горящего корабля). «Титаник» для этого всем хорош, кроме одного (чего, кажется, не учли): восприятия в последние лет десять. Никто уже толком не помнит ничего про тот фильм, кроме того что он метафора максимально непритязательного зрелища. Во многом это ошибочный ярлык, но от любви с одиннадцатью «Оскарами» до ненависти… Вот вроде бы аристократка Роуз и бедняк Джек – один в один Алиса и Матвей, выведенные в «Коньках», и происходит все то же самое: богатый жених-злодей бегает с пистолетом, а кража драгоценностей сеет сомнения, но… Но в Голливуде это такая почти диснеевская сказка, дань жанру. Не очень понятно, что проделывает с этим каноном Локшин, но в его прочтении тема социальной несправедливости превращается из декорации, как в «Титанике», в нечто самостоятельное, удручающее и даже пугающее. «Реклама русской зимы на “Нетфликс”» вышла парадоксальной, потому что, если вглядеться, в этой глянцевой-ледяной России нечем соблазнять.

Это сложно объяснить чем-то конкретным. «Капиталом» и обильными дискуссиями об ответственности внуков за капиталы дедов? Вряд ли. Кинематограф Юткевича старался с этим гораздо больше, но и тогда не смог никого убедить. Сценами жизни униженных и оскорбленных? Вряд ли. Да и от чахотки угасали гораздо убедительнее, чем герой Тимофея Трибунцева. Темой женского образования и выходом в феминизм и в гражданские права вообще? Вряд ли. Выглядит несколько нарочито, несмотря на то что в ход идет тяжелая артиллерия в виде Дмитрия Менделеева (Сергей Колтаков). Разгоном митингов? Вряд ли. Эта тема ждет другого кино, и когда оно появится – мы оценим ее потенциал (и удивимся ему). Шутками и намеками на тотальную коррупцию? Вряд ли. Все по отдельности вряд ли, но вместе складывается во что-то почти неожиданное.

Социальное недовольство, большей частью скрытое (оно и понятно: до первой русской революции несколько лет), потесняет Алису и Матвея и становится главной темой. И здесь создатели «Коньков» чутко улавливают запрос. Пять лет назад, рецензируя «Дуэлянта» – более концептуального и более раскованного в игре с «имперским визуалом», потому что грязь вообще интереснее глянцевого льда, – и сопереживая его провалу в прокате, я удивлялся: «Почему все это не выстрелило, не совпало со зрителем – отдельный вопрос. Но если бы знать на него точный ответ, то можно было бы сразу, без собеседований, устраиваться в продюсерскую компанию Роднянского» («Искусство кино», 2016, № 11). Теперь знаю ответ – и можно устраиваться. Социальное недовольство становится двигателем коммерческого успеха – единственно возможным в современной России.

«Серебряные коньки»

Его можно разложить на нюансы – как солнечный луч на семь цветов. Можно поискать (в официозе разговоров про «модернизацию» и мертвенном шепоте «Вы удивитесь, но я либерал») разочарование, которым обернулись для общества бутафорские реформы конца нулевых – начала десятых. Можно увидеть в изнанке гламурной империи рубежа веков меняющийся взгляд на гламурную империю другого рубежа веков, проснувшийся интерес к ее изнанке. Ту аберрацию зрения, которая проявляется сегодня по отношению к сытому-благополучному-перспективному началу – середине нулевых. Это уже не «Россия, которую мы потеряли» с хрустом французской булки или настоящим пармезаном, а попытка разглядеть, что уже тогда скрывалось за фасадом и как зрело то, что возмущает общество сегодня. Но это частности. Главное – понимание, что для рыночного успеха социальное недовольство больше не может быть острой приправой или опасливым намеком, оно может быть только главной темой. И цензура в состоянии остановить что угодно, но не тех, кто почувствовал коммерческий потенциал этой темы – как волки чувствуют запах крови на большом расстоянии.

Не знаю, что в этом поняли бразильские любители русской зимы, но это не имеет никакого значения. ◆

Елена Стишова

МАЛЬЧИК ДЕВОЧКУ УБИЛ. ВЕРСИЯ

«Волк»
По мотивам романа Александра Терехова «Каменный мост»
Автор сценария, режиссер Геннадий Островский
Оператор Евгений Привин
Художники Виктор Шмелев, Андрей Сапожников
В ролях: Денис Шведов, Сергей Маковецкий, Артур Смольянинов, Антон Васильев, Варвара Феофанова, Алевтина Тукан, Виталий Андреев, Виталий Хаев, Игорь Миркурбанов, Марина Зудина, Елена Подкаминская, Александр Семчев, Игорь Ясулович, Виктор Проскурин, Аристарх Ливанов и другие
Киностудия КИТ, ВайТ Медиа
Россия
2020 (1 сезон)

Четырнадцать серий «Волка» я смотрела взахлеб, оставив попытки дистанцироваться от экрана и – по привычке – рефлексировать увиденное на ходу.

Погружение было полным, никакого зазора между субъектом и объектом. Второй просмотр, теперь уже намеренно отстраненный, – и тот же эффект.

Так понимаешь, откуда что растет.

Мне стукнуло семь лет, стояло лето 1943-го, и я услышала, как мама громким шепотом рассказывает старшей сестре про таинственное убийство дочери посла Нины Уманской на Каменном мосту. Картинка, возникшая на сетчатке глаза, сильно затуманилась с тех пор, но все же сохранилась – примерно в таком качестве, как кинокадры мокьюментари в сериале, запечатлевшие Нину на роликовых коньках. На моей картинке мост дощатый, хлипкий, падающая девичья фигура расплывается пятном возле перил. Все понятно: мы недавно вернулись из эвакуации, из татарской деревни, я на своем веку еще не видела ни Большого Каменного моста, ни Дома правительства. Но отчего образовался такой силы триггер, активный и семь десятилетий спустя? В семь лет я кое-что узнала про войну, но понятия не имела про Эрос и Танатос,

эту неразлучную парочку. Я еще, как сказал бы Бахтин, «не совпадала со своей наличностью». А в наличности была матрица бессознательного и был паттерн, без спросу толкнувший меня в сторону трагического, запретного, инфернального. Вытеснить аффект, случившийся в момент услышанного, не получилось на протяжении долгих десятилетий. Пока я не увидела сериал Геннадия Островского. Это чудо, но режиссер работает в тональности, окликающей экзальтированную детскую чувственность, уязвленную леденящей душу историей.

Мой coming out объясняет мое пристрастное отношение к сериалу и мое право на личную оптику. Сквозь ее магический кристалл я вижу работу выдающуюся, едва ли не самую значительную в кино последнего года. Не очередной «сериальный продукт», а сложносочиненное произведение высокого разбора. Нацбест 2009 года Александра Терехова «Каменный мост», «по мотивам» которого написан сценарий и снят сериал, в лице Геннадия Островского, режиссера и автора экранизации, нашел идеального читателя и адекватного интерпретатора. Даже литературные критики всплеснули руками, не обнаружив существенных изъянов в кинематографической транскрипции романа. Это и впрямь удивительно, однако сравнительный анализ романа и сериала – тема для отдельного лонгрида. Замечу лишь, что архисложный нарратив модернистского романа, противящийся выпрямлению и упрощению, не влезающий в прокрустово ложе линейного повествования, ставил перед автором сериала головоломные задачи. Он решил их преимущественно в монтаже, и сценарий писался с заранее рассчитанным прицелом. Причудливая, если не сказать произвольная, монтажная складка материала, флешбэки разной длины, интроспекции, ассоциативный монтаж, мгновенный переброс действия во времени – подобные вольности и воспроизводят структуру романа с его замысловатой темпоральностью.

Что не получилось: рассказ от первого лица, исповедальность. Брутальный Денис Шведов в роли экс-разведчика Александра Волка, из чувства долга взявшего на себя расследование убийства друга детства Лёни Гольцмана (завязка, нужная лишь для того, чтобы выпустить джинна из бутылки!), не стал alter ego автора, да и актеру не ставилась такая задача. В романе расследование ведет журналист, в сериале – отставной полковник ГРУ, профи, в свое время выполнявший секретные задания Центра, не понаслышке знающий, что такое резня. Зато стремительно набирающий популярность Антон Васильев, сыгравший Бориса Миргородского, армейского кореша Волка и соратника по расследованию, не дает сюжету скатиться в откровенный функционал навигатора по сериалу, действие которого развивается в нескольких временны́х пластах – от условно нынешнего дня и ретроспективно до 40-х годов прошлого века.

Статус личного авторского месседжа режиссер оставляет за собой. Поток авторского сознания веет над изображением, преобразуя такой технологичный жанр, как триллер, в целостное высказывание. Я бы даже сказала жестче: идеологическое высказывание.

Тот самый джинн ворвется в сюжет без вводных слов. Как снег на голову. Как антропоморфная протоплазма, извергнутая из хтонических глубин.

Единственный флешбэк на полях войны: советский солдат, оказавшись в окопе только что отступившего противника, застрелит немецкого поваренка, отнимет у мертвого термос с едой и станет целеустремленно пожирать какое-то варево. Невесть откуда взявшегося офицера с угрозами и призывами к воинской дисциплине он вырубит выстрелом в живот. Чтобы не лез под руку.

Нагрянут особисты, трибунал, приговор и свежевыкопанная яма: его хотят закопать живьем. (Уж не вернуть ли земле ею порожденного монстра? – неявных хтонических аллюзий в сериале достаточно.) В обмен на сохранение жизни солдат соглашается служить под началом своих палачей. Зовут его Безрук. Документы он получит на имя Долгова. К нему – ключевому фигуранту сериала – стекутся, впадая одна в другую, все сюжетные линии.

Безрук-Долгов – антагонист автора. Этот персонаж подвергнут пристальной реконструкции, режиссерской и актерской. В его роли снялся Артур Смольянинов, и это выдающаяся актерская работа. Вот где пришлась кстати сложная фактура актера, затруднявшая его путь и наконец ставшая подспорьем в роли, мало сказать, «типичного представителя» тайной полиции времен Берии. Безрук – *архетип*. Выживший в Голодоморе детдомовский волчонок, безотцовщина, управляемый лишь базовыми инстинктами, благодаря стечению обстоятельств и хорошо усвоенным урокам станет палачом, кому пофартит прибрать к рукам «золото партии». (Помнится, в перестройку был долгий звон на эту тему и рассосался без следа.)

На Безрука завязан главный драматургический узел фильма. Именно его с перерывом в два года дважды назначают убийцей Константина Уманского (Сергей Маковецкий) – одного из основных персонажей сериала. Дипломат в ранге посла – в США, позже в Мексике – под колпаком спецслужб. Первое задание о его ликвидации отменят на ближних подступах к цели. Безрук не внакладе: он унесет из гостиничного номера экзотическую бутылку спиртного и приглянувшийся ему фотопортрет очаровательной девочки. Девочка окажется дочерью посла.

Роль Нины Уманской в исполнении Варвары Феофановой, выпускницы мастерской Владимира Рыжакова в Школе-студии МХАТ, – актерское событие. (Актриса сыграет также и реинкарнацию Нины – обдолбанную певичку Стар из подпольного клуба.)

Нина – сердце всей многовекторной истории, ее сквозная боль, персонификация обреченности инаковых, кто не поддался советской пропаганде, оказавшись по каким-то причинам вне ее.

Ромео и Джульетта эпохи развитого тоталитаризма, выросшие в инкубаторе для избранных дети советской элиты – дочь посла и сын министра авиационной промышленности Володя Шахурин однажды примут роковое решение: Сталина нужно убить. Гуляя в подмосковном Бутове,

«Волк», режиссер Геннадий Островский

слегка заблудившись, они станут свидетелями расстрела «врагов народа». Обыденного, как грибная охота.

Дети планируют операцию в Парке Горького на выставке трофейного оружия, где ожидается политбюро в полном составе. Они одалживают пистолет у одноклассника Вано Микояна. Они клянутся друг другу не сдаться спецслужбам. Володя обещает Нине застрелить ее. И сделает это, когда оба поймут, что их выследили. Он убьет ее наповал, пустит пулю в себя, протянет в коме еще сутки.

В густонаселенном сериале нет бесспорного протагониста. Уж точно не Волк. Он «командир», в лучшем случае Вергилий, проводник в царстве мертвых, эксперт по кругам ада, прикрытого логотипом акционерного общества «Тепловые машины», аффилированного с силовыми структурами.

К тому же не волк он по сути своей. Волк, волчара носит другую фамилию: Безрук, псевдоним – Долгов. Смысл проекции, видимо, в том, что Волк и Безрук – коллеги, оба засветились в спецслужбах.

И все же Нина Уманская – она и есть протагонист автора без его ведома и согласия. Идеальный, идеализированный, несколько литературный. Но можно ли в российском кино обойтись volens nolens без русской классики? Вопрос риторический. Нина, сыгранная Феофановой, кольнет своей типажной схожестью с бунинской гимназисткой из «Легкого дыхания».

И в сериале, и в литературном оригинале мы не раз упремся в Достоевского, заклинавшего от гибельного исторического поворота, на который Россия все-таки пошла, соблазненная бесами. Соня (тончайшая Алевтина Тукан), лучшая подруга Нины, – отпрыск Смердякова по прямой, обожательница и ненавистница, униженная своим низким происхождением, сгорающая от социальной зависти и мстящая за свою

«Волк»

отверженность всему миру, – она-то и убила Нину. Сдала товарищу Долгову и ее, и Володю, в которого безответно влюблена, – из лучших верноподданнических побуждений. А Володя Шахурин (Виталий Андреев) – один в один из породы достоевских «русских мальчиков», из тех, кто уверенно исправляет карту звездного неба.

Ни одна душа их не видела, и в протоколе дела об убийстве на Каменном мосту подобных показаний нет, но мы-то видели! На ступенях моста, куда свернули дети, подозревая слежку, был Долгов и была Соня. Соня каялась и оправдывалась, Долгов убеждал бросить оружие, обещал помочь. Дети погибли на глазах его и Сониных. Долгов схватил Соню и вместе с ней скрылся за той самой дверью под мостом, в которую лет эдак семьдесят спустя однажды войдет Волк. И окажется в подземелье, а если без мистики – то в подбрюшье моста, куда выведены коммуникации эксплуатационного хозяйства. Инкрустированная эмблемой серпа и молота дверь окажется символической границей с потаенным прошлым, где прячутся следы убийц и Лёни Гольцмана, и тех невидимок, кто охотится за группой расследования Волка. Встык монтируется эпизод: Безрук-Долгов с чуткостью зверя напрягается с вальтером в руке, будто сквозь толщу времени чувствует угрозу из будущего, поступь Мстителя, пришедшего воздать ему, убийце и бандиту. Так читается план, датированный 1943 годом, пока он резко не поменяет модальность вслед за вторжением в коммуналку «группы товарищей» из тайной полиции – нижних чинов НКВД в штатском, снаряженных на очередное «мокрое дело». Осталось только Безрука прихватить. Без него никак.

Оба прочтения релевантны. Обе модальности пересекаются на протяжении всего сериала: нейтрально изъявительная, фиксирующая реальности «здесь и сейчас» и тревожно вопрошающая, обращенная в мрачную бездну прошлого. В самый раз процитировать реплику одного

из персонажей сериала, историка московских кладбищ Кипниса (коронная роль Александра Семчева!): «Смотрящие за прошлым зорко следят за будущим».

Триллеры, боевики, детективы – группа жанров действия вроде бы исключает метафоры и прочие стилистические фиоритуры по определению. Но правил нет без исключения. Сериал «Волк» легко смотреть как захватывающий авантюрный кинороман, листая серии. Если бы не исторические аллюзии и актуальный метасюжет про вытеснение памяти о преступном прошлом сталинизма, что поднимает «Волка» на уровень постимперской рефлексии, каковая еще и не начиналась в нашем обществе. Чувствительный на старости лет сановный генерал КГБ Сухих (Аристарх Ливанов) цитирует Волку макиавеллиевские ламентации лучшего друга чекистов: «Правду охраняют батальоны лжи».

Исторический дискурс коренится в авторской установке. Снимая жанр, Геннадий Островский держит в фокусе свое личное отношение к сталинской диктатуре, к чекистам, к практике террора, массового и индивидуального.

Вымысел опирается на скупую фактологию. Строго говоря, на все четырнадцать серий только два /!/ эпизода имеют документальную проекцию: гибель Нины и Володи и гибель посла Уманского в авиакатастрофе.

Трагическая история отроческой любви. Драма безутешного отца. Авторские версии кошмара среди бела дня 3 июня 1943 года, причинно-следственные связи составили толстенный роман, экранизированный ангажированным постановщиком. Геннадий Островский, яркий кинодраматург[1] с опытом театрального режиссера, придумал для сериала новые сюжетные линии, мистическую в том числе.

При повторном просмотре меня осенило, будто в сериале есть мысленное зеркало, двояковыпуклое. В него смотрятся прошлое и настоящее, реальное и ирреальное, смешиваясь в единый поток. И хотя материальный мир «Волка», все фактуры скрупулезно реалистичны, неявная фантомная подсветка напрягает повествование, по-русски говоря, до белого каления.

В повествование втянуты исторические персонажи: лица высшего эшелона власти – Сталин, Берия, Молотов, Буденный; чрезвычайные и полномочные послы – Максим Литвинов, Константин Уманский; милиционер возле моста в момент трагедии; бомжеватый прохожий, первым увидевший мертвых детей; коллекционер с блошиного рынка; начальник охраны старика Долгова; фотограф, имеющий доступ в закрытые сообщества; коллектор, вышибающий долги, – галерея образов создает активно работающий фон, задающий драйв. Отдельной строкой – актеры, снявшиеся в эпизодах. Игорь Ясулович блеснул в роли старика Дашкевича, экс-бухгалтера советского посольства в Мексике; Елена Подкаминская сыграла посольскую стенографистку Тасю, возлюбленную Уманского, в тонкой огранке усталости, женской тоски и готовности нести свой крест. Наконец, сам Уманский, отец Нины. Сергей Маковецкий в этой трагической роли работает в сложной амбивалентной

1. «Русский регтайм», «Бедные родственники», «Механическая сюита», «Любовник», «Мой сводный брат Франкенштейн», «В движении» – избранные сценарии Геннадия Островского. Сергей Урсуляк приступил к съемкам фильма «Праведник» по сценарию Геннадия Островского.

технике. Экстраверт-сангвиник, прекраснодушный краснобай, играющий строго по правилам, комар носа не подточит, таит от чужого глаза свою рефлексию, свою внутреннюю глубину, на которой он знает такое, чего лучше бы не знать. Он человек системы, поглотившей его с концами. Одна отдушина – любовь к дочери Нине и служение ей как оправдание подлой жизни. Не знаю, была ли у Маковецкого модель делать роль с кого, но попал он точно. Во времена сталинской тирании формировался подобный тип интеллигента: раздвоенная личность, преданность идеалам коммунизма на фундаменте основного инстинкта и чистой прагматики: иначе жить нельзя, ибо шаг в сторону жестоко наказуем.

Уманский балансирует на проволоке, понимая, что может сорваться в любую минуту. Он делает все возможное, чтобы оставаться незаменимым на своем посту. Ведет торги с мексиканскими властями, чтобы вытащить из тюрьмы Меркадера, убийцу Троцкого, обменять его на поставки нефти; пытается советизировать Мексику и – боже мой! – верит в эту утопию.

Тем временем в Кремле затевается новая игра.

Передел Европы грядет, это ясно уже летом 43-го, в ходе Курской битвы и в предчувствии триумфальной победы. Закон паритета диктует оставить Мексику акулам империализма, и никто не помешает Советам вводить свой порядок в Восточной Европе. Но пока Уманский персона грата в Латинской Америке, в самый раз использовать его втемную. Берия замышляет рискованную авантюру. В партнеры пригласит только одного человека – Безрука.

Второй после гибели Нины ударный эпизод сериала, эпизод страшной гибели ее родителей, случится после того, как Уманский в результате долгих манипуляций поверит, что его дочь жива. Безрук использует внешнее сходство Нины и Сони, ставшей после ее гибели пленницей и наложницей своего спасителя. Американским киноаппаратом – трофей после очередного убийства – он снимает ролики, где Соня, одетая в Нинины вещи, изображает Нину. Соня пишет письма «папе», она давно научилась имитировать почерк подруги. Письма и ролики пересылаются Уманскому, по ночам в кинозале посольства безутешный отец их смотрит и верит.

Эти мучительные кадры в сериале – умопомрачение рационалиста и прагматика, уже сломленного, готового на любое преступление – только бы обнять свою дочь.

В ожидании обещанной встречи с ней он полетит в Коста-Рику, повезет туда мешки валюты («представительские расходы»), самолет рухнет, едва взлетев. На месте катастрофы Уманского дострелит Безрук и переправит валюту в швейцарский банк. Один из.

Параллельно в Москве, в Сокольниках, на узком диване в убогой комнатке Долгова, выкрашенной зеленым «маслом», погибает Соня. Расстройство личности прогрессирует, она выдает себя за погибшую Нину. Соня и «товарищ Долгов», как она обращается к Безруку, – их отношения, эволюция характеров – тут включаются хрестоматийные

мотивы связки «палач и жертва»: стокгольмский синдром и другие девиации с отсылкой к «Ночному портье». Безрук привязался к Соне, а может, даже полюбил ее. Вернувшись из дальних краев, в кровь избитый подельниками (для порядка), он одаривает свою женщину шелковыми чулками – как у Нины. Когда за ней пришли люди Берии, Безрук порубил их в капусту. Резня бензопилой – всего лишь физиологически отвратительная страшилка в сравнении с этой сценой, сыгранной и снятой так виртуозно, что швов не видать.

Каким образом ему удалось избежать наказания за ту кровавую расправу – ответа нет. Но – удалось! Ближе к финалу Волк все-таки доберется до старика Долгова (последняя и замечательная работа Виктора Проскурина). В окружении большой семьи, кучи веселых детей, нянек, приживалок, обслуги, учредитель и президент крупнейшей в Европе корпорации «Тепловые машины» Долгов живет в подмосковном имении под неусыпной охраной, ни дать ни взять папа Корлеоне. Само собой, Долгов контролирует рынок. Однако главная его головная боль – блокировать всякое поползновение, любую попытку раскрыть криминальную структуру под вывеской «Тепловые машины» и вывести на чистую воду его самого, преступника государственного масштаба.

В процессе расследования Волк теряет лучших друзей и соратников, едва не погибает сам. Парадокс, но конкретных доказательств, необходимых для возбуждения судебного дела, он так и не добудет! Старик Долгов трезво оценит обстановку, не ровен час его бизнес и его самого прижмут к стенке. Он поставит на старый патефон любимую пластинку – из тех, что привез когда-то из успешной командировки. И пустит себе пулю в горло.

Нет сомнений – похороны будут пышными.

P.S. Визуальным рефреном через весь сериал проходит снятый с верхней точки (с дрона?) общий план современной Москвы. Неизменно на крупном плане рубиновая звезда одной из кремлевских башен. В перестроечной эйфории дискутировалась идея заменить эзотерическую символику на оригиналы – двуглавых орлов, герб Российской империи. Был момент, когда вокруг звезд возвели строительные леса. Их отреставрировали, и звезды засияли как новенькие. ◆

Наталья Сиривля

КОГОТОК УВЯЗ, ВСЕЙ ПТИЧКЕ ПРОПАСТЬ…

«Хэппи энд»
Авторы сценария Евгений Сангаджиев, Владимир Васильев, Михаил Зубко, Анастасия Корецкая при участии Аглаи Смирновой, Ольги Митиной
Режиссер Евгений Сангаджиев
Оператор Валерий Махмудов
Композитор Олег Карпачев
Художники Антонина Краевская, Дмитрий Астафьев
В ролях: Лена Тронина, Денис Власенко, Александр Горчилин, Любовь Толкалина, Даниил Воробьев Лукерья Ильяшенко и другие
«Видеопрокат», Национальная Медиа Группа (НМГ)
Россия
2021 (1 сезон)

Новый российский сериал «Хэппи энд» – режиссерский дебют актера из «Гоголь-центра» Евгения Сангаджиева – создан на стриминговой платформе more.tv под руководством Алексея Киселева и Сергея Бондарчука и, как и весь контент подобного рода, решает сразу несколько разнородных задач: использовать бонус относительной неподцензурности и показать на экране то, что является табу в проектах для эфирного вещания; зацепить аудиторию 20+; застолбить сегмент активно формирующегося рынка; заинтересовать владельцев/продюсеров платформ мирового охвата типа Netflix; открыть новые имена и – наверное, в самую последнюю очередь – осмыслить, структурировать каким-то образом ту невнятицу, каковую представляет собой российская реальность образца 2021 года. Но вольно или невольно, впустив в свой проект воздух времени, начисто откачанный в телевизионной продукции, создатели сериала делают это. И любопытно взглянуть, что у них получается.

Собственно, актуальная тема, «топор», из которого варится этот «суп», – модная и бешено развивающаяся ныне индустрия вебкама. Суть проста: человек сидит

перед экраном и общается с «мемберами», привлекает внимание и исполняет их хотелки за деньги (или не исполняет, но тогда не заплатят). В основном, конечно, предметом торговли является секс (в разных видах), но это не столько порнография, не столько контент, который ты потребляешь, сколько опыт, который ты получаешь, своеобразная форма онлайн-общения. Приключение. Затраты для выхода на рынок минимальны (матрас, камера, ноутбук, осветительные приборы, которые продаются в каждом фотоларьке), спрос и предложение зашкаливают. Ведь ты продаешь то, что тебе досталось бесплатно от мамы с папой, – себя, и тебе платят просто за то, что ты такой, какой есть. Это – круто! Ты – интересен. Востребован. Успешен. Не надо работать, учиться, прокачивать навыки… Да и какие навыки? Все привычные социальные ниши расплываются на глазах. Ценность на рынке имеет только уникальный продукт. А что может быть уникальнее, чем ты сам? Другого такого уж точно нет! С другой стороны, люди, вступая с тобой в контакт, получают возможность сбежать от одиночества, решить свои сексуальные проблемы, выговориться, пожаловаться на жизнь, обрести поддержку, повысить самооценку, подзарядиться твоей харизмой. Вроде равноценный обмен: все честно, добровольно, легально, безопасно, не стыдно, ибо любые ограничения в области телесной самопрезентации в специально отведенных местах – прошлый век. Так в чем подвох? Почему же название «Хэппи энд» перечеркнуто?

Отвечая на этот вопрос, авторы снимают мрачновато-стильно-стерильное кино с минималистским музыкальным сопровождением, актуальным рэпом за кадром, скупо раскинутыми, но узнаваемыми приметами времени, обильной и откровенной обнаженкой (но без порнухи) и яркими, самоотверженными актерскими работами. Но это не «жиза». Нам не столько рассказывают разнообразные, непохожие истории вебкам-моделей, сколько накладывают на это расплывчатое облако актуальных практик, вожделений и смыслов серию готовых жанровых клише, архетипических трафаретов, в прорезях которых хаотично разбросанные буквы как бы сами собою складываются в слова (для наглядности вспомните титры отечественного сериала про Шерлока Холмса). Этакий метод экспериментальной жанровой расшифровки действительности…

В центре повествования модная ныне парочка юных героев – сексуально раскрепощенная оторва и задрот-интеллектуал («Половое воспитание», «Конец гребаного мира»). Молодые актеры Лена Тронина и Денис Власенко идеально заполняют собой эти маски (маски в смысле комедии дель арте), но дальше масок дело – увы! – не идет. Лера – Тронина – как была в начале, так и остается до конца очаровательной торпедой (вижу цель, не вижу препятствий) с харизмой, но без мозгов. А Влад – Власенко – до конца остается парнем без подбородка, с мозгами, но без харизмы. Третья фигура, изначально присутствующая на этой доске, – очень плохой парень Макс (Александр Горчилин). Он необходим для завязки истории, и дальше авторы приводят его в движение всякий

раз, когда им нужно радикально подпортить Лере и Владу жизнь и подтолкнуть ход событий в желанное русло.

Начинается все как этакое «криминальное чтиво». Лера и Макс активно торгуют наркотиками под началом Макса и под патронажем местной мафии, состоящей из лиц азиатской национальности. Но тут Макса принимают менты, и Лера при помощи страшно продвинутого в области всякой порнографии Влада впервые и сразу успешно оголяет себя перед камерой. Дальше выкупленный дорогой ценой Макс их кидает, и Лере с Владом ничего не остается, как податься в Москву.

В Москве они поначалу голодают и мыкаются, как диккенсовские сиротки: снимают комнату без дверей у бедной вдовы – запутавшейся в долгах экс-модели и матери-одиночки Полины (Любовь Толкалина), воруют еду у нее из холодильника, безуспешно пытаются работать на разных работах и осознают наконец, что вебкам – их единственное спасение. Влад становится мозгом, а Лера душой и телом их совместного предприятия. Бизнес идет в гору. Герои снимают отдельную хату (Полина выгнала их, застав в самый пикантный момент веб-стрима) со скандинавским минималистским дизайном… Но авторы напускают на них восставшего из небытия зловредного Макса, который разносит к чертям минималистский дизайн, и на руинах дизайна между Лерой и Владом случается вдруг спонтанный и крышесносный секс.

Дальше коллизия, как бедному провинциалу зацепиться и уцелеть в большом городе, плавно переходит в историю про то, как сохранить большую и чистую любовь, когда твоя девушка раздвигает ноги перед веб-камерой, а тебе приходится состоять при ней в должности сутенера. Пообещав отцу Леры (Алексей Агранович), что «всегда будет с ней заодно», Влад достаточно своеобразно реализует это свое обещание – отважно начинает заниматься с ней сексом в прямом эфире. Поклонников Леры это, однако, не радует. Число подписчиков падает. Творчески-производственный кризис. И Лера отправляется на «курсы повышения квалификации», то есть в ресторан с четырехзначными ценами на встречу с подругой – порнозвездой Яной (Лукерья Ильяшенко), поддержавшей Леру в трудный момент «деанона» (Макс со злости разослал Лерино видео всем знакомым, и те зашеймили бедняжку эсэмэсками: «Шлюха»).

Тут у нас начинается новый жанр – саксесс-стори, то есть история Золушки, только наоборот. Темная фея-крестная – Яна – выслушивает, утешает, одевает в бутике, кормит черной икрой, поит французским шампанским бедную Золушку Леру и знакомит ее с темным принцем – продюсером кино для взрослых Эдиком (Даниил Воробьев). Лера – девушка чрезвычайно амбициозная. Она не готова, как приютившие ее приятели из вебкам-студии, прозябать, уныло разделяя работу и личную жизнь. Она готова вложить всю себя целиком в то, что у нее получается, что она считает своим призванием, в то, что может принести ей бешеные деньги и всемирный успех. Дальше, как водится, бал – масштабная оргия во дворце. Вход – 3000 евро, все в масках. Туда является Влад, он умоляет Леру одуматься, но Золушка выбирает принца… Утро. Номер

«Хэппи энд», режиссер Евгений Сангаджиев

люкс. Сброшенные хрустальные туфельки по цене подержанного автомобиля. Впереди маячат сногсшибательный контракт на съемки в Америке и вилла с видом на океан. Лера счастлива!

Но тут карета, как и положено, превращается в тыкву. Выясняется, что Лера для принца не уникальна, что она попала в «большую дружную порносемью» и, кроме того, Эдик подстраховался, купив у Макса компрометирующее видео, где Лера в клубе толкает наркотики. То есть у нее выбор: либо ишачить на Эдика на его условиях, либо оказаться на нарах. Такого свободолюбивая Лера не терпит. Золушка бежит, бежит… Один порнопродакшн, другой… «Все страньше и страньше»… И в конце концов, столкнувшись нос к носу с перспективой трахаться в реале перед камерой с тремя мужиками, Лера понимает: это не то, о чем она мечтала.

Влад к этому моменту уже мертв. Он совершил наконец мужской поступок и, прихватив с собой подлеца Эдика, слетел с верхнего этажа сталинской помпезной высотки. Лера про это еще не знает (или знает, чувствует?). Получив от Яны эсэмэску: «Прости» (собственно, это она из мести навела Влада на Эдика), героиня с перевернутым лицом отправляется на берег замерзшего Финского залива (она всегда мечтала увидеть море зимой), читает предсмертные аудиосообщения Влада; признается, что он был прав, когда не пускал ее в порнобизнес; строит планы, как они вместе будут зарабатывать уже без сисек-писек… Словом, крыша у Леры то ли уже отъехала, то ли вот-вот отъедет, поскольку она не какая-нибудь бездушная сука, а высоконравственное, чистое существо и гибель любимого из-за ее амбиций вряд ли перенесет.

В общем, финал получается вовсе не хэппи.

И, собственно, про что это все? Не столько про подводные камни индустрии вебкама… Не столько даже про столкновение любви

«Хэппи энд»

и амбиций, любви и соблазнов… И не про то, что торговать своим телом нехорошо… Скорее вечная история на тему «легко ли быть молодым?». В наше время, когда приходишь в мир, похожий на изумрудное, ровное, жизнерадостное болото – без ощутимых опор и видимых ограничений. И разлетаешься в счастливом азарте, чтобы тут же увязнуть с концами. Лера в сериале – очень хорошая девочка. Живая, забавная, цельная, неукротимая, бескомпромиссная и в высшей степени нравственная… Как принято сегодня, она полагается исключительно на «путь сердца», на нравственный компас внутри. Всякий раз, попадая в двусмысленную, скользкую ситуацию, на секунду замирает, прислушиваясь: «честно – нечестно?», «понятно – непонятно?», – что, впрочем, не мешает ей сделать следующий гибельный шаг. Лера убеждена, что имеет полное право делать по жизни то, от чего ее «прет» (и не делать того, что претит), но при этом понятия не имеет, почему «прет» и что делать, когда «переть» перестанет? Она вообще не представляет, откуда берется этот ресурс и как его восполнять. Да, у нее нет мозгов. Но у Влада с мозгами вроде все в полном порядке, однако и он не знает, как справиться с этим «пёром». И никто не знает. Это – глобальная ситуация, которую можно обозвать «вторым восстанием масс». Массовый человек начинает претендовать на субъектность, на то, чтобы быть хозяином своего тела, своей души, своей жизни, – и в сочетании с душевной незрелостью, с зацикленностью на потреблении, на обмене исключительно энергиями мира сего это дает взрывоопасную смесь. Самые незрелые и отважные просто сгорают как спички. При этом ясно, что загнать зубную пасту обратно в тюбик уже не удастся. Путь спасения только один – массовое «пробуждение», психологическое взросление.

И тут любопытно взглянуть на соотношение в сериале гендерных ролей – мужского и женского. Быть женщиной в этой реальности означает

успешно себя продавать, не продаваясь при этом совсем, с потрохами. А быть мужчиной? Либо платить за виртуальный секс и дрочить; либо сутенерствовать; либо терпеть, смирившись с тем, что твоя девушка, мама, сестра торгуют собой; либо, как юный гений на «Ламборгини», к которому Влад пытался устроиться на работу, раздувать этот костер потребления, подбрасывая в него все новые приложения/приблуды/возможности… Есть еще вариант – погибнуть, ну или сбежать от всей этой мути в традиционные, архаичные мужские структуры типа мафии или суворовского училища (как делает Русик, сын Полины, которая, глядя на Леру, тоже стала вебкам-моделью). Женщинам проще. Для них пользоваться мужским вниманием и дарить в ответ удовольствие – естественная житейская роль. А вот мужикам – каюк. Их роль – платить за удовольствие заботой, защитой, в ответ получая любовь. Но если на уровне удовольствия – заботы между мужчиной и женщиной поставить экран, если удовольствие – просто товар, а забота – деньги, то до любви тут дело дойти не может. А без любви душа человека не созревает. Человек – единое существо. Мужчина и женщина. Они эволюционируют в паре. И в ситуации взаимного потребления оба просто застревают в незрелости. Женщина истощается, превращается в оболочку без души, а мужик – в насильника, подонка или ничтожество. Или и вовсе в труп.

Так примерно можно расшифровать заложенное в этой кукольной драме послание. И, надо сказать, оно актуально не только для России, но обнажает нестабильное состояние всей цивилизации потребления. Мы – часть мира. Нет у нас никакого особого пути. Их проблемы – наши проблемы. Их болячки – наши болячки. И исцелиться мы можем, только объединив усилия. ◆

Кристина Матвиенко

РАСПОЛЗАЮЩАЯСЯ КРАСОТА

Новый русский театр: какой он и почему?

Новая волна молодых российских театромейкеров пришла в профессию во второй половине 2010-х: время, когда инновация – в том числе благодаря поддержке власти – была трендом. К тому моменту на «арене» уже были режиссеры, которых условно можно причислить к поколению миллениалов (к его верхнему краю), родившихся в 1980-х. Дмитрий Волкострелов, Семен Александровский, Юрий Квятковский, Андрей Стадников, Борис Павлович – вот несколько примеров режиссеров, которые в 2000-е начали делать неконвенциональный театр и перестали интересоваться актуальной интерпретацией как ключевым методом. Своими карьерами они не обязаны региональным лабораториям, которые в 2000-е были движком прогресса и способствовали приходу молодой режиссуры и новой пьесы в стационарные театры. У них, как правило, нет опыта раннего «худрукства» – Волкострелов был назначен арт-директором Центра имени Мейерхольда в 2020-м, уже будучи художником с именем; Квятковский стал помощником худрука театра «Практика» тоже в расцвете своей востребованности. В целом настроение миллениалов выражает программа Александровского, сознательно отказавшегося ждать приглашений в гостеатры и построившего свой собственный, независимый «Pop-Up Театр», процветание которого целиком зависит от предприимчивости и таланта его создателей. У нынешних сорокалетних пограничное положение: они готовы сотрудничать с большими институциями, регулярно номинируются на профессиональные премии, при этом отстаивают право на свое художническое волеизъявление и с удовольствием работают в смешанных форматах (с музеями, в галереях, с фестивалями сайт-специфик и современного искусства). Собственно, на их неконвенциональном вкусе, возникшем не в силу полученного образования (почти все родом из классических театральных школ), а по велению

времени и в ответ на очередную трансформацию драматического искусства, и взросла новая театральная «новая волна».

Второй, содержательный, момент заключается в том влиянии, которое оказали на российский театр «новая драма» и документальность. Распаковав реальность, деятели радикального в 2000-е «Театра.doc» и в целом круг новодрамовских художников открыли далекие и до сих пор не исчерпанные ресурсы для обновления языка театра и двинули его в сторону перформативности.

От разных людей я слышала определения: «новые вялые», «новые злые», «малыши», «полезная плесень», «метамодернисты». При этом те, кого я пытаюсь описать и каталогизировать, выступают против каталогизации и наклеивания ярлыков (всякое обобщение тут – ярлык). И все же некоторые вещи мне кажутся ясными. Принципиальное отсутствие яркости, отказ от экспансии, пренебрежение «событием», склонность к саморефлексии, защита privacy и стремление создавать комфортную зону общения, имплицитная политичность, декларация горизонтальности производства – качества, которые характеризуют «новых вялых», их теорию и практику. Это первое за несколько десятилетий поколение, которое можно описать через идеологический кодекс в той же степени, как и через спектакли или перформансы. Одно отражается в другом, и происходит это благодаря сетевой активности молодых художников, превращающих интернет в средство промоутирования самих себя и своих друзей, а также в эстетический и политический ресурс. Сращение теоретических и личностных «потоков» с собственно художественной практикой произошло потому, что никому другому описывать «их» искусство не удается: ведь, как правило, оно рождается в расселинах поделенной на институции и экспертные вотчины топографии российского театра и, без госбюджетов, лишенное лобби и не будучи впущенным в ротацию фестивалей, нуждается в том, чтобы стать видимым хотя бы за счет тех, кто его делает.

Всегда есть исключения: московский Центр имени Вс. Мейерхольда выпускает на своей площадке спектакли Ильи Мощицкого, Артема Томилова, Вани Демидкина, Ольги Тараканової и многих других; в московском Театре Ермоловой целый год шла лаборатория «Группа продленного дня», которую курировали Ольга Тараканова и Сергей Окунев; петербургская «Точка доступа» через опен-колл собирает заявки на сайт-специфик и перформативные проекты и воплощает их; тюменский «Космос» благодаря куратору Александрине Шаклеевой делает проекты с Иваном Куркиным, Томиловым и Демидкиным; новосибирский продюсер и директор «Первого театра» Юлия Чурилова проводит лабораторию про гендер с куратором Тараканової; новосибирская же «Мастерская Крикливого и Панькова» устраивает перфовечера, где свои разовые акции показывают местные художники. Это примеры не случайных подарков «молодежи» от богатых институций, но целенаправленной работы и живого интереса конкретных кураторов к новым именам и тем

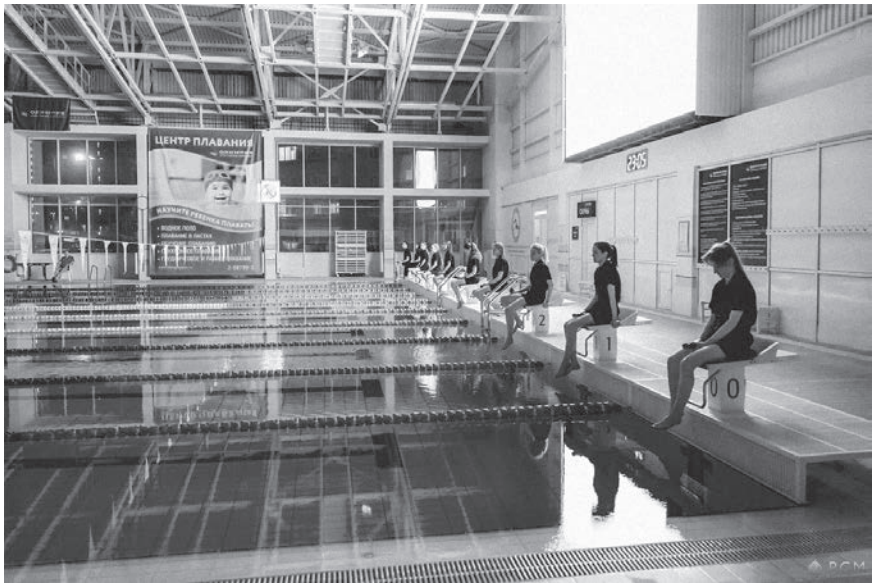
нетривиальным предложениям, которые они делают сегодняшнему театру. Но, перечисляя по памяти примеры мягких и обоюдовыгодных интервенций «новых вялых» в театр, я помню и их критику в адрес театра как институции. Именно с нее все и началось.

Критика театра как организма с вертикальным устройством, снова и снова воспроизводящим старые эстетики и способы производства, у «новых вялых» имеет несколько истоков или причин.

Во-первых, многие из них не учились в театральных школах или сознательно покинули эти школы, не выдержав репрессивности методов или столкнувшись с жестким проявлением «авторского» давления мастера. Уходя из школы без отеческого благословения, ты оказываешься на улице. «Малыши» взяли улицу в свои союзницы: ныне уже закрытый самими создателями петербургский «Театр. На вынос» Алексея Ершова и Максима Карнаухова делал прогулки с поэтами Poe.tri и спектакли по объявлению в сети «ВКонтакте», Артем Томилов совершал ускользающие дрейфы по Воронежу, Сергей Чехов (правда, это имя – отдельная судьба и история) двинул в аэропорты Ростова и подземки Новосибирска.

Во-вторых, в сложном узоре «плесени» с самого начала были люди, исключительно одаренные способностью к авторефлексии и получившие фундаментальное нетеатральное образование в прозападных учебных заведениях, а значит, хорошо знакомые с современной иноязычной философией и культурологией. Двое из них – Ваня Демидкин, живущий в Петербурге, и Ольга Тараканова, ныне переехавшая в Новосибирск, – ведут телеграм-каналы, печатаются в «Ноже», The Village, «Крапиве» и популяризируют идеи новейшего театра. И это чрезвычайно сильная подмога проектам молодых художников, потому что таким образом они получают не просто паблисити или «отметку» в федеральных СМИ, что обычно заказывают организаторы разнообразных лабораторий и фестивалей, но теоретическую платформу. Более того, Ольга Тараканова, декларирующая невозможность работы без гонорара, едва ли не больше и чаще всех российских театральных критиков пишет о новых переводных и отечественных книгах по теории драмы и перформанса, занимается научным ресёрчем и внедряет его в тело журнальных обзоров, таким образом делится с аудиторией специфическим и, как может показаться, доступным только специалистам знанием. Вся деятельность этих молодых театрологов по сути своей культуртрегерская: они продвигают современное знание о театре. А оно необходимо. Я не изучала специально степень влиятельности статей Таракановой или подкастов Демидкина на российское экспертное сообщество; мне они кажутся влиятельными именно в силу качества мысли. Но еще их влияние, скажем, на аудиторию от двадцати и старше связано с конфликтной отстройкой этих авторов от уже сложившегося комьюнити и их критикой в адрес критического, экспертного истеблишмента.

При этом я вижу неоснащенность всех новых культурологов в области собственно театра, проистекающую из политического неприятия властных структур и репрессивных методов обучения, которые, как видится



«Пермское море», режиссер Александр Шумилин. НЕМХАТ. Пермь. 2020
Фото: Савелий Селянинов

«новым вялым», процветают в театральных институтах. Как человек, вышедший из театрального института, но не только, я сожалею о том, что справедливый гнев застит глаза молодым культурологам и мешает им не токсично, а прагматично воспользоваться методологиями театрального образования как ресурсом. Ценность ресурса понимают только те, кто поучился на условной «Моховой» в Петербурге, а потом уже впрыгнул в поезд будущего, устремленный в перформативное. За ними и будущее. Остальные просто не понимают театр и имеют к нему априорное недоверие как к инструменту, апроприированному «старыми властными структурами». Надеюсь, всем хватит ума перестроиться и взять друг у друга полезное. Парадокс заключается в том, что за внешним фасадом горизонтального и основанного на равенстве общения у «новых вялых» спрятан огромный запас желчи, критики и токсичности. Это плохо и неперспективно: такой разрыв между декларативностью и реальным действием ведет к тупикам и раздражениям.

Традицию потлача в адрес «тусовки» создал Виктор Вилисов, переехавший в конце 2010-х в Петербург из Новосибирска блогер, а теперь куратор и театромейкер, вокруг сетевой деятельности которого сложились два облака – благодарности и ненависти. Второе связано с реакцией на метод и стиль критики Вилисова в адрес любых (любых – значит любых, а это самоубийственное юродство трудно себе представить в ситуации русского византийства и сложных диспозиций внутри сообщества) авторитетов, событий, тенденций. Первое же выросло из таланта «злого мальчика» ставить любое художественное и околохудожественное явление на стол, то есть делать видимыми, ясными и четкими его особенности, качества и фактуру. Иначе говоря – описывать. Этот поразительно простой эффект работает безотказно: аудитория верит Вилисову, потому что он ни разу не соврал. А если врет и хвалит себя,

«Утопить утопию», перформанс Полины Кардымон. «Мастерская Крикливого и Панькова». Новосибирск. 2021
Фото: Дмитрий Яцюк

то признается в этом с нарциссическим самолюбованием. Прибавим к этому ненависть к истеблишменту и анархическое желание снести старую элиту, лайфстайл, а главное, лексику, которая сильно отличается от театрально-критической, – и портрет почти полон.

Но не до конца. После своего начального входа в профессию через потлач Виктор Вилисов занялся программированием собственных проектов, в частности связанных с цифровым театром и лабораториями перформативного театра. Мы снова имеем дело с «невидимым» искусством, поскольку лаборатория видна по-настоящему только ее участникам, а цифровой театр живет в твоем гаджете и может пребывать там в любом режиме, в том числе и выключенном. Но невидимые ручейки связываются друг с другом, и Вилисов работает с продюсером Александром Шумилиным из Перми, берущим деньги для проектов не из театрального кармана, а из «Студенческой весны». Так «малыши» отстраивают свои собственные «грибницы», а не стремятся втереться в чужие дворцы. Одним из сетевых перформансов Артема Томилова являются посты о том, что он теперь «художественный руководитель Александринского театра», пришел на работу, посмотрел промо-ролики, крутящиеся в фойе, и решил, что пора почистить репертуар, в котором много лишнего. То есть дворец не то что не нужен, но он, по мнению «новых вялых», давно принадлежит не тем кому надо. А пока дворцы заняты, будем гонять по улицам и сетевым просторам. «Плесень» полезна: сложившаяся в Петербурге конъюнктура похожа на марсианский пейзаж, в котором обитают причудливые создания с мифической биографией за плечами и пожизненным правом на «худрукство». Статус-кво никем не оспаривается, кроме «новых вялых», они удивляются: а что это идет в хорошо или плохо отремонтированных дворцах и почему на это есть деньги?

Не претендуя на всеобщий охват и каталогизацию, я опишу несколько спектаклей и перформансов, в которых, как мне кажется, отлиты специфические черты, свойственные новому театру.

Спектакль «Коромысли» (2018) Полины Кардымон сделан в новосибирской «Мастерской Крикливого и Панькова» (цокольный этаж жилого дома на улице Ленина) с тремя актрисами и легко может быть перемещен с театральной сцены в зал галереи да и чего угодно. Три девушки сидят на трех стульях и исполняют русский и украинский фольклор, в то время как позади за их спинами на экран выводятся субтитры, комментирующие пение очень своеобразным способом. В титрах признания авторов в том, что они хоть и русские, но не понимают изначального смысла песен; вопросы, касающиеся происхождения и знания прошлого; удивление от того, что различить украинский и старорусский не представляется возможным. Контрапункт, на котором построены «Коромысли», заставляет думать сложно о, казалось бы, очевидных вещах и ставит в тупик. Из-за того, что все сомнения не произнесены вслух, а написаны, их авторство неразличимо – точнее, свои открытия актрисы и режиссер разделяют со зрителями в свободном и простом диалоге. Непроизнесение вслух «наивных вопросов» делает их значимыми и одновременно зачищает от патетики: пока поются песни, зритель волен думать о чем угодно, но, скорее всего, в направлении, заданном титрами на экране. В «Коромыслях» и в других своих сочинениях Полина Кардымон строит свои взаимоотношения с материалом, спектакля – со зрителем и вообще понимает авторство в духе классиков американского перформанса 1950-х – Кейджа, например, который работал с неопределенностью, продолженностью, искусством позволять организовывать «жизнь» во временны́х рамках, но не правя ее, а позволяя течь.

Другой перформанс Полины Кардымон – «Утопить утопию» (2021, «Мастерская Крикливого и Панькова») – был устроен как прощание художницы с личными вещами из своего прошлого. Поместив в пластиковые пакетики школьные «фенечки», любовные записки, билетики на концерты любимых групп, проходки в бары, она доставала каждый артефакт, клала на стол и коротко комментировала, а затем выбрасывала в стоящую у стола урну. Весь процесс зрители видели и живьем, и на экране, который висел за спиной художницы. В конце концов урна заливалась раствором цемента и было обещано выбросить ее по весне в растаявшую Обь. В ассортименте Кейджа есть идея про новый социальный идеал – персону, способную любить без привязанности, чувствовать, но отказываться от эмоций, быть внимательной к ежедневной жизни и делать искусство из того, что уже есть вокруг. В разговоре о перформансе «Утопить утопию» Полина Кардымон сказала, что может делать искусство только из себя, а не, скажем, из пьес Чехова, но также что ее готовность превратить любое личное переживание в материал для искусства ее саму и обескураживает. Как знак бесчувствия или желания всю себя перевести в поле, где ты становишься видимой другим – с помощью театра, выставки, инсталляции, перформанса. В этом смысле

«новым вялым» действительно близко перформативное как способ каждую секунду ощущать присутствие и одновременно фиксировать его.

Обернулся внутрь себя, своих обыденных ритуалов и эго и российский Postdance. На фестивале Open Look–2020, проходившем в Петербурге, целая поросль молодых художниц предъявляла свое естественное тело как собственно содержание действия. Они как бы позволяли своему телу жить своей обычной, неинтенсивной жизнью и были одновременно исполнителем, автором и наблюдателем, исследующим возможности, ограничения, травмы и наслаждения, заключенные в теле. Отсутствие концепта – то, что делает этот новый танец процессуальным искусством. Дарья Юрийчук, хореограф и исследовательница, говорит, что танец «надо декодировать как текст», «танец для меня ближе к теории кино, понимаемой как общая теория движения тел, аффектов, мыслей и чувств, философствующая о теле и движении собственными средствами, переплетающая материю, движение и сознание». Эта формула нового танца кажется очень емкой и годной и для нового театра, тоже растущего на переплетении микродвижения в пространстве и рефлексии о нем. Этим же объясняется имплицитная, но не декларируемая специально политичность нового танца и нового, перформативного театра, обусловленная тем, что делающие новое искусство художники живут здесь и отдают себе отчет, в какой локации и в какое время они живут. Обнаруживать открыто свою идентичность – еще одно свойство «новых вялых», особенно явное в критическом искусстве.

В городских танц-перформансах Ольги Цветковой уравниваются люди и объекты, а сама перформер совершает обычное действие (например, купается в надувном фламинго у подъезда многоэтажки в спальном районе или идет праздновать день рождения в лес к костру), но обустраивает его как ситуацию. Похожим образом действовали «Театр. На вынос» в перформансе «Дано мне тело», исполненном в спальном районе Ростова-на-Дону: жители района сталкивались с непривычным действием, взрывающим обычный ритм и невольно провоцирующим на агрессию. Элина Куликова в перформансе «Запахи Ростова» зашла на территорию городского рынка, где действия актрисы, которая легла на разделочный стол рядом с мясными тушами, были восприняты как провокация. Ситуация воспринимается как то, что никогда не повторится, поэтому действие художника, вышедшего вовне, не застроено инструкцией целиком и полностью, но оставляет возможность для непредвиденного события, которое может случиться на территории перформанса.

Говоря о нечаянной или сознательной политичности таких жестов, нужно пояснить, что собственно критикой существующей системы и ее отдельных репрессивных аспектов занимаются современные художники и акционисты, но, как правило, не театромейкеры. Пример пересекающихся «компетенций» – Катрин Ненашева, которая свой проект «Груз 300» о пытках в омской колонии осуществила параллельно как акцию outdoor и партиципаторный спектакль. В театральной части «Груза 300»

Перфолекция для фестиваля «Р_езиденция», автор Сергей Чехов. НЕМХАТ. Пермь. 2021
Фото: Никита Бруев

использовались техники перформативного изображения или вживания в ситуацию насилия, которая становилась таким образом испытанием для зрителей и взывала к необходимости вмешаться в происходящее. Но вообще таких примеров мало: часто театромейкеры объясняют, что им надо и хочется работать, в том числе и в гостеатрах (чтобы, например, изменить их изнутри), а в России это означает прикрыть свой рот. Но отсутствие критики российской государственной власти не означает отсутствия другой критики – нарушений трудового права, эксплуатации работников, случаев харассмента, неравноправия по гендерному признаку или цензуры в отношении художника. В таких случаях «новые вялые» никогда не молчат.

Огромное количество сайт-специфик проектов, появившихся в российских городах в начале 2020-х (они были и раньше, но пик приходится именно на начало 2020-х), открывает нам новые краски, изгибы и смыслы мест, в которых мы живем, но которые часто не можем разглядеть, потому что они «скучные». Бум связан с желанием выйти за пределы театра как здания; с интересом к вышедшей в 2020-м книге Ричарда Шехнера «Теория перформанса» (издательство V-A-C press); с вынужденной и сознательной экономией средств (в том числе на постановочные расходы) и с вниманием к реальности, которое свойственно этим художникам. Увлечение сайт-специфик идет в связке с новым пониманием взаимоотношений между «зрелищем» и «наблюдателем»: в основах таких проектов часто бывают рассеянные, центробежные композиции, а их свойством является процессуальность с отсутствием видимой установки на результат. В проекте Ильи Мощицкого «Бегуны» (фестиваль «Точка доступа»-2021) была дневная часть – дневник девушки-актрисы в телеграме, посвященный ее стремлениям к постоянным передвижениям, и вечерняя – поездка десятка зрителей за город, в старинную усадьбу

«Я танцую, пока ты смотришь на меня», режиссер Александр Шумилин. НЕМХАТ. Пермь. 2020
Фото: Никита Бруев

Приютино, где мы, сидя на лужайке, сначала слушали реплики из книги нобелевского лауреата 2018 года Ольги Токарчук и «хотя бы краем глаза», но смотрели на летнюю сцену, где актриса и актер совершали простые действия или были неподвижны, а потом, переместившись в глубь леса, сидели у костра под звуки тамтама. Растянутый по времени перформанс не претендовал на то, чтобы крепко держать внимание зрителя/слушателя, он скорее пребывал рядом с тобой, обещая некое приключение (поездка на электричке за город), но и приключения как такового не было, были сконструированные авторами «Бегунов» условия для получения впечатлений. Поездка на электричке, несмотря на отечественный контекст, коррелирует не с «Коллективными действиями», но скорее с идеями американских перформансистов 1950–1960-х, которые исповедовали целенаправленную бесцельность или бесцельную игру как утверждение жизни. Или принцип Кейджа «я сочиняю, чтобы слышать».

В своей перфолекции, придуманной для фестиваля «Р_езиденция» пермской компании НЕМХАТ весной 2021-го, Сергей Чехов использовал шумы и искаженные звуки собственной речи как элементы аудиотрека. Лекцию слушали в аэропорту Большое Савино, распределившись свободно в пространстве и надев наушники. Чехов, режиссер из Новосибирска, давно работающий в разных, в том числе неконвенциональных, пространствах по всей стране, сделал дайджест знаний о перформативном, перемешал их с критикой современного отечественного театра и системы образования, инкрустировал шумами, повторами, заиканиями и усиленными сбоями в речи. Вся эта оркестровка, как бы затрудняющая слушание, на самом деле помогла услышать тезисы лекции и вывела процедуру получения знания из пассивного залога. Во многих опытах современных российских художников я вижу желание очистить зрение

и слух «наблюдателя» через редукцию приемов и затрудненное (в силу своей разреженности, а не интенсивности) восприятие происходящего «события». Убегая от зрителей (или преследователей), Артем Томилов в своем воронежском дрейфе лишал нас возможности четко увидеть и понять «событие» – в результате этого странного, нелинейного поведенческого перформанса ты невольно оказывался наедине с городом и с собственным накопившимся раздражением. Иначе говоря, идя на красивое название сегодняшнего сайт-специфик, нужно приготовиться не ждать ничего. Это «ничего» и будет опытом или шлейфом от «события» вместо самого события, как выразился композитор Леон Церебровский на реэнектменте дадаистского кабаре, устроенного кураторами Ваней Демидкиным и Артемом Томиловым на «Точке доступа» летом 2021-го.

Распадаясь на атомы, театр пересобирается сегодня в своем, безусловно, новом качестве. Он может быть социальным – как в работе Петра Куркина «Симулятор школы» (2021, «Точка доступа»), перемещающей зрителя в максимально близкий к «оригиналу» школьный урок литературы, где ты можешь подглядывать за живыми людьми и разворачивать брошенные ими друг другу записки, слушать их интимные разговоры, читать их мессенджер в оставленном на парте айфоне. Но процессуальность как качество принципиальна и здесь, как и выбор локации не театр, а аудитория питерского «Общества “Знание”»; как и ограниченная инструкцией партиципация; как и коллективность сочинительства – школьники важны ровно так же, как и профессиональные артисты. То есть одни и те же ключевые параметры нового театра самовоспроизводятся в самых разных проектах, собирая их в одно большое явление, которое можно опознать по этим параметрам и не перепутать ни с чем другим.

Критический взгляд на разграничение между «профессиональным» и «непрофессиональным» тоже свойство людей, делающих этот театр. Чем дальше, тем больше они приучают и всех остальных – премии, экспертов, фестивали (то, потребность в чем тоже подвергнута сомнению) – к новым гигиеническим нормам внутри театра. Два опыта «нового критического» искусства в России – это Locker Room Talk (2019) и «Кариес капитализма» (2020) в Центре имени Вс. Мейерхольда, сделанные фем-командой (Ада Мухина, Ольга Тараканова, Дарья Юрийчук и Алена Папина в разных вариациях). В обоих проектах главными были повестки: борьба с объективацией мужчинами женщин и женского тела и критика капиталистического устройства труда. В обоих спектаклях принципиальным был отказ от самой пластики театра как искусства. Было важно сказать – открыто и от первого лица, – что я/мы думаем. Эстетика рождалась из этого желания, а значит, была не репрезентационной, то есть специально переключала зрителя из состояния «я зритель» в состояние участника или свидетеля диспута. В каком-то смысле обе эти вещи продолжают идею Брехта о возвращении зрителю способности мыслить, а не пребывать в сладких грезах. Но все же я вижу в этих

опытах и демонстрацию собственного нежелания «делать театр», которая парадоксальным образом соединяется с желанием делать что-то все-таки на территории театра. Критикуя существующий театральный уклад и сформированный им язык, «новые злые» – во всяком случае, в начале своих карьер – жестко отказывали театру в потенции как таковой. Но ресурс театра богаче, чем кажется «новым злым малышам», и его нужно изучать и исследовать, в том числе и на практике. Исключительно важно, однако, что их критика пришлась на конец 2010-х и начало 2020-х, когда сформировалась уже система «больших режиссерских имен», репутаций, а мода на кластеры, инновации и фестивали современного искусства поглощена мейнстримом и новым русским капитализмом.

В опытах «новых вялых» мерцает театр. Каким-то чудесным образом, придя из своих разных мест обитания и изучая театр исключительно с точки зрения своих оптик, не отстроенных по мерилам старших, опытных и авторитетных, но, безусловно, сформированных под влиянием идей новых философий и культурологий, они чувствуют театр как вещество и дают ему прорасти. Вот эти ростки собственно театра – в его новом качестве и обличье – и вдохновляют, потому что указывают на ценность театра как процессуального искусства, а не искусства короткого емкого жеста. В «Пермском море» (2020, НЕМХАТ) театр дают не многозначительно мигающие надписи на экранах (с вопросами к молодому поколению), а шум воды, рассекаемой пловцами; их дыхание, многократно усиленное микрофонами; гулкое пространство пермского бассейна «Олимпия» и синергия между всеми присутствующими, которую угадал и оборудовал «инженер» массовых действ с непрофессионалами Александр Шумилин.

Другой спектакль Шумилина – «Я танцую, пока ты смотришь на меня» – представляет собой последовательный монтаж из индивидуальных танцев, сочиненных перформерами под их любимую музыку. Ограниченные периметром сцены, они танцуют, пока мы смотрим на них, – в этом есть процессуальность, коллективное сочинительство, свобода самовыражения, телесность, наивность и отсутствие страха, то есть практически генетический код «новых русских вялых», которые настойчиво и последовательно отстаивают свое место в искусстве. ◆

ИСКУССТВО КИНО — ИНДУСТРИЯ
школа кино и телевидения

Журнал «Искусство кино» совместно
со школой кино и телевидения «Индустрия»
запускают авторские курсы о кино:

ИСТОРИЯ КИНО
ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНО
ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

6 месяцев обучения
очно и онлайн
Диплом о дополнительном профессиональном образовании

Откройте скрытые грани
признанных шедевров!

industry.sredaobuchenia.ru
8 (800) 500 30 87

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!
УПЛОТНЕ-
-НИЕ
КИНО-
-ПЬЕСА
СОЧ.
А.В.ЛУНАЧАРСКОГО
ИЗДАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КОМИТЕТА ПРИ КОМИССАРИАТЕ НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ СОЮЗА КОММУН СЕВЕРНОЙ ОБЛАСТИ

Алексей Медведев

ПРИБЫТИЕ ЛУНАЧАРСКОГО

«Уплотнение»
Авторы сценария Александр Пантелеев, Анатолий Луначарский
Режиссеры Анатолий Долинов, Александр Пантелеев, Донат Пашковский
Оператор Владимир Лемке
В ролях: Иван Лерский-Далин, Дмитрий Лещенко
Петроградский кинокомитет
Россия
1918

Американские киноведы назвали советский фильм «Уплотнение» (1918) «идеальным образцом пропагандистской агитки». И, пожалуй, перестарались. Ничего такого идеального в картине нет. Она была создана Петроградским кинокомитетом (он возник на базе киноотдела национализированного Скобелевского комитета, который, в свою очередь, считается историческим первообразом «Ленфильма»), а в качестве режиссеров выступила троица не самых громких и талантливых актеров Александринского театра – Александр Пантелеев, Анатолий Долинов и Донат Пашковский. Исполнитель главной роли и по совместительству глава комитета Дмитрий Лещенко, до этого профессор химии, не ушел далеко от своей биографии и сыграл ровно-таки профессора химии Хрустина, в роскошную квартиру которого подселяют слесаря Пульникова (Иван Лерский-Далин) с эффектной черноглазой дочкой, чьи чары не оставляют равнодушным младшего сына профессора. За сюжетом следить сложно, так как в архивах, по словам кинознатока Петра Багрова, сохранился только негатив фильма, в который не были впечатаны поясняющие титры. Впрочем, очевидно, что пролетарский вариант «Ромео и Джульетты» заканчивается исключительно благополучно (хотя финала мы не увидим – сохранились лишь первые тридцать минут картины). Тем более что не только сын, но и сам профессор симпатизирует рабочему классу и читает научные лекции в рабочем клубе (об уровне этих лекций хорошее представление дает формула на доске H2 + O = H2O).

Но так вышло, что в силу причуд истории «Уплотнение» считается (возможно, не совсем справедливо) первым советским фильмом. Плюс участие Анатолия Луначарского в качества автора сценария, да и премьера в историческую дату 7 ноября 1918 года на Караванной, 12,

←
Автор плаката Василий Сварог

в «Сплендид-Паласе», где сейчас «Родина», Дом кино и наш «кентаврик». И вот этот огрызок фильма зацепился за историю и теперь упоминается во всех учебниках – правда, в основном мелким шрифтом.

У теоретика кинематографа Юрия Цивьяна есть удачный термин – опережающая рецепция. Речь идет о ситуации при восприятии раннего кинематографа, когда «интерпретирующий механизм нередко оказывается сильнее интерпретируемого текста». Проще говоря, старый фильм, не будучи бог весть каким произведением искусства, вдруг добирает смысл за счет различных контекстов. Кажется, к «Уплотнению» этот термин можно отнести с полным основанием.

И еще одна цитата. В своих лекциях Мераб Мамардашвили говорил, как бесполезно сетовать на то, что какие-то философские сочинения были уничтожены временем и, например, от трудов Гераклита осталось около ста коротких фрагментов. Все, что остается, имеет смысл, говорит Мамардашвили, и этого достаточно. И раз уж скромный полулюбительский фильм 1918 года остался и вошел в историю как начало советской киноэпохи – значит, и в этом можно найти какой-то смысл. Тем и займемся.

Пожалуй, самым интересным в «Уплотнении» стала социальная тема, которая через несколько лет послужит материалом для «Собачьего сердца» Михаила Булгакова. Собственно, единственные по-настоящему выразительные моменты фильма – совместный обед семей профессора и слесаря и пылающий взгляд служанки, вынужденной подавать блюда «низшему классу». Еще интереснее контекст, в котором мы можем вспомнить о том, что к началу XX века Россия была аграрной страной с 85 процентами сельского населения – накануне нового переселения народов. И это самое «уплотнение» было не только следствием революции, но и объективным процессом, в результате которого огромные массы людей переселялись в распухающие города. А еще один неожиданно актуальный и, разумеется, не учтенный авторами аспект «Уплотнения» заключается в том, что 1918 год стал годом прихода в Россию эпидемии испанки и новая городская скученность стала причиной гибели миллионов человек. Фриц Ланг не случайно именно в это время написал сценарий по «Маске Красной смерти» Эдгара По (поставлен в 1919 году Отто Риппертом под названием «Чума во Флоренции»), а Владимир Гардин чуть позже создал свою версию («Призрак бродит по Европе»; 1922). Конечно, Луначарский ни о какой эпидемии не думал, но в том, что советский солнечный идиотизм отзывается таким эхом через сто с лишним лет, трудно не увидеть печальную закономерность.

Теперь про Луначарского. Кажется, «Уплотнение» – первый кинематографический опыт наркома просвещения, который, впрочем, увлекся кино и оставил после себя достаточно солидную фильмографию, не только сценарную, но и актерскую. И это не говоря об огромном количестве статей и том факте, что фраза Ленина про «важнейшее из всех искусств» известна нам со слов именно Луначарского. Многие знают «Саламандру» (1928) Григория Рошаля о безумном биологе

«Уплотнение», режиссеры Анатолий Долинов, Александр Пантелеев, Донат Пашковский

Пауле Каммерере, но больше всего хотелось бы посмотреть, увы, несохранившийся мультфильм Александра Преснякова и Игоря Сорохтина «Обиженные буквы» (1928), в котором мультипликационные буквы прибегают жаловаться наркому на нерадивых школьников.

На афише «Уплотнения» Анатолию Васильевичу отведено более чем почетное место: указана только его фамилия, набранная большими буквами, а весь фильм назван его «кино-пьесой». Любопытно, что если 20-е и 30-е годы были в советском кино эпохой режиссеров-звезд, то после войны Сталин энергично поставил выскочек на место, вновь провозгласив сценариста главным автором. Известная его анекдотическая реплика по поводу «Закона жизни»: режиссеры только «крутят» то, что им написал сценарист.

На правах главного автора Луначарский и появляется в первых кадрах «Уплотнения». В образе демиурга с пером в руке он, судя по всему, вносит последние правки в сценарий, который нам вот-вот покажут на экране. Потом он ставит подпись, поднимает взгляд и смотрит прямо на зрителя, как бы приглашая нас к просмотру. Бросает взгляд в сторону и снова смотрит в камеру, но на этот раз с улыбкой.

Позволю себе под конец совсем уже ненаучное наблюдение. Этот короткий пролог, как мне кажется, семиотически идеально совпадает с другим «первым» фильмом в истории кино – «Прибытием поезда» братьев Люмьер. Поезд впервые появляется у них как полноценный герой и автор кинематографа – нового, технологичного, динамичного искусства, в котором кадры с поездом и снятые с поезда (в киноведении есть даже специальный термин для этого – phantom ride) займут важное место. Он в буквальном смысле норовит пробить экран, вступая в непосредственный контакт со зрителем – совсем как Луначарский, глядевший в камеру. По сути, и тот и другой знак становятся выражением

«Уплотнение»

безусловной, суггестивной природы кинематографа, претендующего на непосредственный контакт со зрителем, в кинозале, в ситуации просмотра. Ведь взгляд в глаза зрителя – это не просто репрезентация, это событие, происходящее здесь и сейчас.

Что же дальше? Поезд выезжает за край кадра, что, по некоторым свидетельствам, вызывало смех у первых зрителей – тем более заразительный, что он следовал сразу за начальным изумлением или испугом[1]. В «Уплотнении» происходит то же самое: после того как Луначарский бросает взгляд в сторону, контакт глаза в глаза со зрителем прерывается, вновь напоминая нам об условности кинематографического зрелища. И последующий смех Луначарского как раз об этом. И здесь одно из чудес кинематографа: в силу его природы в любом произведении может открыться парадоксальная природа киноизображения и самой материи кино. ◆

1. См.: *Цивьян Юрий*. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига, издательство «Зинатне», 1991.

Андрей Гореликов

ЛЮБОВЬ В ОТКРЫТОМ КОСМОСЕ

«Аэлита»
По роману Алексея Толстого
Авторы сценария Алексей Файко, Федор Оцеп
Режиссер Яков Протазанов
Операторы Эмиль Шюнеман, Юрий Желябужский
Художники Сергей Козловский, Юрий Желябовский, Виктор Симов
Художник по костюмам Александра Экстер
В ролях: Юлия Солнцева, Игорь Ильинский, Николай Церетелли, Николай Баталов, Вера Орлова, Валентина Куинджи, Павел Поль, Константин Эггерт, Юрий Завадский, Александра Перегонец и другие
«Межрабпом-Русь»
СССР
1924

«Аэлита» Якова Протазанова – один из самых знаменитых фильмов мастера и согласно популярному (особенно в отечественном киноведении) мнению один из самых неудачных. Точнее, всегда подчеркиваются его «отдельные удачи». Для начала – удача первенства. Раньше не снимались полнометражные картины о космических полетах (хотя все помнят короткий шедевр Мельеса «Путешествие на Луну»). Кроме того, это фильм, положивший начало плодовитой советской фантастике.

Вторая удача – это удача визуального решения марсианской темы. Здесь поработали тогдашние театральные авангардисты, в первую голову декоратор Виктор Симов и художница по костюмам Александра Экстер. Зрители увидели косые стены, механические двери-веера, почти эшеровские лестницы. Среди них марсиане, напоминающие одновременно древних египтян и римлян с их мрачными культами солнечных богов. Металлические корсеты поверх туник и шароваров, каски легионеров и короба на головах рабов – напоминание о громоздких противогазах страшной Великой войны. Кинопленка здесь запечатлела эстетику театральных экспериментов 1920-х годов, а также отблески немецкого экспрессионизма – ведь Протазанов только недавно работал на германской кинофабрике UFA.

Третья удача – актерский ансамбль. Подчеркивается, как хорошо Протазанову удавалось работать с артистами разных школ. Тут и Пьеро русского дореволюционного кино Николай Церетелли, и целая когорта новичков киноэкрана, будущих звезд, – гениальный комик Игорь Ильинский, нахрапистый удалой Николай Баталов… Впрочем, здесь же начинаются упреки фильму. В самом деле, зачем в экранизацию романа Алексея Толстого вводить фигуру сыщика Ильинского, который прилетает

на Марс с инженером Лосем и красноармейцем Гусевым корчить рожи, падать с лестницы – заниматься буффонадой из эксцентрических комедий той же эпохи. (Для примера вспомним «Закройщика из Торжка» того же Протазанова и «Папиросницу от Моссельпрома» Желябужского, написанную одним из сценаристов «Аэлиты» Федором Оцепом, который позже уедет в Голливуд.)

И положа руку на сердце любой поверит в демонического Тускуба – Константина Эггерта, но замечательная Юлия Солнцева скорее напоминала грозную Клеопатру, чем Аэлиту с небесной кожей – ту, чье имя означает «Видимый в последний раз свет звезды».

«Эклектика» – таким словом почти уничижительно называют картину Протазанова. Смешение стилей, тем, жанров. Все признают визуальное влияние фильма на западную фантастику, вплоть до «Дюны» и «Звездных войн». Но авангард – это что-то другое, скорее присущее революционному роману-оригиналу. Именно в сравнении с ним фильм порой называют неудавшимся – менее поражающим и новаторским, чем книга. И все же рискнем предположить, что кое в чем прагматику Протазанову удалось продолжить автора романа, а порой забежать вперед.

Вспомним, чем было произведение Алексея Толстого. Оплакивающий умершую жену инженер Лось создает межпланетный аппарат и летит в экспедицию на Марс (на средства молодой советской республики). Для него это не только научный подвиг, но и своего рода бегство от себя. С ним единственный напарник – красный командир Гусев, профессиональный революционер-авантюрист. Марс оказывается умирающей цивилизацией, прежнюю красоту которой олицетворяет принцесса Аэлита, дочь настоящего правителя Тускуба. Последний стоит во главе совета инженеров, беспощадно эксплуатирующего марсианских рабочих.

В мифологию Марса, которую Аэлита пересказывает уже влюбленному в нее землянину Лосю, вплетены модные в Серебряном веке теософские легенды об атлантах, оккультные истории, масонские намеки. Гусев пытается организовать восстание масс на Марсе. Перестрелки электрическими молниями, подземелья с хищными пауками, падение цивилизации… люди вынуждены бежать на Землю, Гусев – к популярности, Лось – к новому одиночеству. Но вот голос любви, тоскливый голос Аэлиты звучит сквозь бездушное межпланетное пространство по радио.

Фильм Протазанова начинается как раз с загадочной радиограммы «АНТА… ОДЭЛИ… УТА». Инженер Лось воображает, что это, вероятно, инопланетный сигнал. Мысль по тому времени свежая – и как раз на этом приеме была основана передовая реклама фильма. Независимое советско-германское предприятие «Межрабпом-Русь» печатало только эти слова и дату в газетах, таким образом породив один из ранних рекламных мемов.

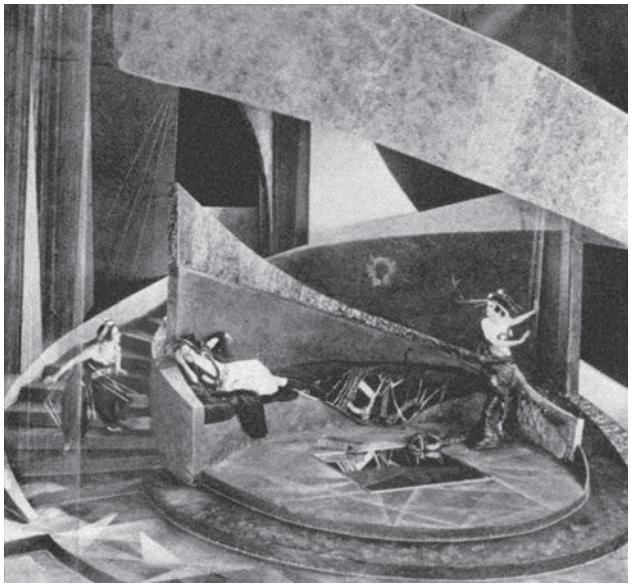
Это только первое из оригинальных решений фильма. Инженер Лось «раздваивается». На собственно книжного Лося и его лучшего друга – коллегу Спиридонова. Обоих играет Церетелли: его Спиридонов с бородкой, а Лось – без. Магия кино позволяет этим двум героям

«Аэлита», режиссер Яков Протазанов

Церетелли оживленно беседовать в пространстве одного кадра. По сюжету, Спиридонов со стыдом эмигрирует из Страны Советов не в силах побороть «старых привычек». Это явный намек Протазанова на самого себя – как бы извинение перед новой властью: слаб человек.

Той же цели, видимо, служит финал фильма. Столетней давности спойлер: марсианская одиссея в экранизации есть лишь сон Лося наяву. Придя в себя, герой сжигает чертежи космического корабля (!), говоря, что нечего мечтать о космосе, когда на Земле полно работы. Думается, к 1950-м годам такая выходка показалась бы советскому зрителю очень неожиданной. Но Протазанова в 1920-е годы можно было понять в его уверениях в благонадежности. Характерно, кстати, что, по книге, герои не возвращаются к «настоящей работе» в советскую Москву, а приземляются… в Америке, где долго живут, дают гастроли и общаются с прессой. Такие вольности были простительны Толстому, но не Протазанову.

Однако раздвоение личности главного героя в фильме не ограничивается только этой очевидностью. Мотив двойника – предзнаменование встречи с иным миром, и часто предзнаменование дурное. Беда происходит, когда Лось в приступе ревности (якобы) убивает свою жену. Первые две трети фильма Протазанов разыгрывает мелодраму в дореволюционном духе (с отсылками к «Крейцеровой сонате» Льва Толстого), но в советских реалиях. Затем Лось перевоплощается в тайно уехавшего Спиридонова и сам «эмигрирует» на Марс, но его преследует сыщик в исполнении Ильинского, заподозривший уже Спиридонова в убийстве жены. И вот там, далеко в космосе, Лось опять становится собой. По ассоциации можно вспомнить «Адаптацию» Спайка Джонса, где двойников – правда, биологических близнецов – изображал Николас Кейдж. Там более явственно виден юнгианский мотив мифа о двойнике, уничтожив которого герой обретает цельность.



«Аэлита»

Тема двойников этим далеко не исчерпывается. Лось еще имеет марсианского двойника – тоже инженера, хранителя энергии Марса Гора (Юрий Завадский), который также влюблен в Аэлиту. Сама Аэлита оказывается двойником «убитой» на Земле супруги Лося. Здесь двойничество решается уже кинематографически, а не театральными переодеваниями. В двух эпизодах – когда инженер молит Аэлиту о любви и когда он снова совершает убийство любимой – на месте Солнцевой в футуристическом облачении возникает Валентина Куинджи в образе московской Наташи. Заново убивая Аэлиту-Наташу, герой просыпается.

Согласитесь, эти сцены – и не раздвоение, а, пожалуй, смешение личностей – достойны психоаналитического кино и авангарда второй половины прошлого века. В конце концов, космические двойники – это Тарковский, и тогда в отказе героя от чужой планеты можно услышать хоть крылатую фразу из «Соляриса» про человека, которому нужен человек. Последнее можно принять за домысел, но совершенно определенно «Аэлиту» видел Пауль Верхувен, поставивший (также вольную) экранизацию Филипа Дика «Вспомнить все». Одержимый Марсом герой однажды просыпается от прошлой жизни, чтобы узнать: его жена вовсе не жена ему, а Красная планета ждет его пришествия как спасителя…

Надо сказать, что мотив сна, снов во сне не отсутствует совершенно в оригинальном романе. Герои Толстого на Марсе и на Земле постоянно испытывают чувство дереализации, заброшенные из одного пространства в другое. «Закружилась голова: не во сне ли он все это видит?», «Ну и ночь, – прошептал Гусев, – как во сне», «Хорошо тебе во сне, милый человек. И не надо, не просыпайся, спи, спи… Проснешься – сядешь вот так-то, на корточки, под одеялом, – дрожи, как ворон на мерзлом пне».

Подобно героям великой пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон», Лось, Гор, Аэлита знают: любая реальность непрочна. И если из марсианского

героя можно в одночасье оказаться советским неудачником, то от земной тоски всегда есть путь – в грезу. Туда, где не достанет даже самый вездесущий шпик. И у Толстого проводником в этот мир является, видимо, любовь. Протазанов же дополняет его ответ.

Описание космического путешествия в романе вполне подробно и в основном соответствует представлениям тогдашней науки, с отсылками к Эйнштейну и Циолковскому. При этом научная фантастика у Толстого выполняет служебную функцию. Для писателя это метафора, а для режиссера – визуальный образ. Протазанов решает техническую задачу изображения космоса и Марса чисто зрелищно, поэтому фантастика внедрена в ткань кинопроизведения.

Мы видим московскую мелодраму и марсианский театр параллельно, одни герои наблюдают за другими. Лось видит Марс в камере-обскуре своего воображения, затем же строит ракету, чтобы сделать воображение материальным. А вот марсиане смотрят на землян буквально в прямом эфире. Зеркала-телевизоры придуманы в романе, но, во-первых, действуют лишь на Марсе, а во-вторых, их подлинное значение раскрывается только на экране. Сильнейшая сцена, когда Гор включает изобретенный им аппарат и восхищенная Аэлита видит Таймс-сквер, пустыню, Париж, Москву. Затем сцена еще сильнее. Лось и его невеста Наташа на экране у Аэлиты. Земляне целуются, и не знающая любви принцесса робко просит Гора коснуться губами, как делают они…

Это те медиа, которые мы узнали лишь в XX веке, способные показать нам весь мир с высоты птичьего полета и вплотную человеческое лицо. Сто лет назад пионер русского кино Протазанов едва ли не впервые представил это будущее: бесконечность экранов-зеркал, прямое сообщение между мирами. Здесь технология становится средством реализации грезы. Безжизненный космос одухотворяется мечтой. ◆

Андрей Карташов

ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ С ПОЛНЫМ ЕЕ РАЗОБЛАЧЕНИЕМ

Лев Кулешов и США

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»
Автор сценария Николай Асеев
Режиссер Лев Кулешов
Оператор Александр Левицкий
Художник Всеволод Пудовкин
В ролях: Порфирий Подобед, Александра Хохлова, Всеволод Пудовкин, Владимир Фогель, Борис Барнет, Сергей Комаров, Леонид Оболенский, Вера Лопатина, Петр Галаджев и другие
«Госкино»
СССР
1924

«По закону»
По рассказу Джека Лондона
Авторы сценария Лев Кулешов, Виктор Шкловский
Режиссер Лев Кулешов
Оператор Константин Кузнецов
Художник Исаак Махлис
В ролях: Александра Хохлова, Сергей Комаров, Владимир Фогель, Петр Галаджев, Порфирий Подобед, Фред Форелл
«Госкино»
СССР
1926

«Великий утешитель»
По рассказу О.Генри
Авторы сценария Лев Кулешов, Александр Курс
Режиссер, художник Лев Кулешов
Оператор Константин Кузнецов
В ролях: Константин Хохлов, Иван Новосельцев, Василий Ковригин, Андрей Файт, Александра Хохлова, Галина Кравченко, Петр Галаджев и другие
«Межрабпомфильм»
СССР
1933

Американец мистер Вест, делегат ассоциации молодых христиан YMCA, о советской России имел представления самые смутные. Друзья отговаривали его от поездки в Москву, ссылаясь на журнальные картинки со страшными рожами типичных большевиков. Опасения мистера Веста подтвердились сразу: на вокзале у него украли портфель, тут же он лишился верного слуги Джедди, а вскоре попал в плен к тем самым головорезам с картинок. Но закончилось все благополучно. Тем, кто привык к позднесоветским сюжетам об американцах, может показаться неожиданным примирительный настрой «Необычайных приключений мистера Веста в стране большевиков»: страшные коммунисты – спектакль, который разыгрывают уголовники, чтобы запугать Веста, а в финале американец смотрит парад на Красной площади и проникается к России теплыми чувствами.

Сейчас, наверное, трудно понять, как виделась Америка из советской России 1920-х. Политические отношения между двумя странами сразу были непростыми (США признали СССР только в 1933 году, позже почти всех европейских государств), но они и не стали бы впоследствии двумя полюсами мирового порядка, если бы не были похожи друг на друга. Появившееся из революции (которая перешла, по сути, в перманентную), провозгласившее равенство перед законом, враждебное к монархии и аристократии и всегда открытое новому государство – все эти свойства Соединенных Штатов отразились и в советской стране. США могли показаться близнецом советской России на предыдущей (по Марксу) стадии пути к коммунизму.

Для Льва Кулешова Америка была еще и местом, где рождалось искусство нового века – кинематограф. Речь не о первенстве Люмьеров или Эдисона, а о том, что новое время и скорость происходивших в нем изменений требовали адекватного языка описания. Динамичный стиль американского кино подходил на эту роль: в отличие от самых ранних фильмов, стремившихся по образцу театра сохранить единство изображаемого мира, эксцентрические комедии и вестерны пользовались монтажом, то есть разбивали мир на отдельные фрагменты, чтобы потом пересобрать его. Илья Кукулин в книге «Машины зашумевшего времени» называет этот принцип основополагающим для модернистской культуры XX века и отличающим его от предыдущих эпох.

«Эффект Кулешова» сам автор опишет только через несколько лет, а в «Мистере Весте» монтаж и прочие голливудские техники использованы во многом подражательно. Режиссер переносит на советский материал принципы американской эксцентрической комедии – с погонями, трюками, гэгами и неожиданными сюжетными поворотами. Мистер Вест в круглых очках в исполнении Порфирия Подобеда явно списан с Гарольда Ллойда; его слуга Джедди – ковбой, перемещенный из вестерна в другой, совершенно чуждый контекст.

Помимо прочего здесь любопытно то, что сюжет Николая Асеева, представляющий собой насмешку над представлениями буржуев об СССР, сам выдает незнание американских реалий: авторы явно не понимают, что такое ковбои и почему они не служат камердинерами христианских функционеров. Или же это осознанная условность, ироничное жанровое допущение? Ясно, что метод Кулешова далек от реализма: содержание «Мистера Веста» не рассказанная в нем история (весьма простая), а движения и жесты тел, динамика монтажных стыков. В этом смысле мистер Вест и Джедди – делегаты не Соединенных Штатов, а Голливуда, которые привозят с собой в Москву язык вестернов и слэпстика. Кулешов открывает для России воображаемую экранную Америку, сталкивая ее с воображаемым же СССР. И не скрывает того, что мир на экране не реален, а сконструирован из фрагментов. Об этом говорит хотя бы такая деталь: весь сюжет разворачивается в зимних пейзажах, но парад в финале мистер Вест смотрит на фоне летней Москвы.

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», режиссер Лев Кулешов

«По закону», режиссер Лев Кулешов

Условный Запад был для Кулешова еще и способом абстрагировать идеи от конкретной действительности Советского Союза. Рассказ Джека Лондона «Неожиданное» о юконских золотоискателях, переработанный режиссером и Виктором Шкловским в сценарий фильма «По закону» (1926), имеет дело с типичной для Америки и особенно вестернов темой буквы и духа закона. По остроумному предположению Алексея Артамонова, вольным римейком «По закону» может быть «Омерзительная восьмерка» Квентина Тарантино, где примерно такое же место действия (хижина среди снегов) и та же дилемма: двое персонажей решают, могут ли сами совершить правосудие над убийцей.

Учитывая всеядную насмотренность Тарантино, эта гипотеза вполне может быть правдива; однако Тарантино снял фильм об основах американской государственности, а Кулешов – о нравственном аспекте закона вообще. В пользу абстрактной интерпретации говорит то, что герои находятся в «каком-угодно-пространстве», почти избавленном от конкретных примет места. Оператор Константин Кузнецов работает с контрастной светотенью, как его современники из Германии; «По закону» вообще напоминает веймарские каммершпили – фильмы в минимальном количестве декораций, тоже часто посвященные этической проблематике. Кулешов как бы развивает немецкий жанр средствами американского монтажа.

На каммершпиль походит и «Великий утешитель» (1933) – звуковой фильм Кулешова по мотивам биографии и прозы О.Генри. Этого новеллиста роднит с Джеком Лондоном то, что в Советском Союзе того и другого читали лучше, чем в родных им Соединенных Штатах, и в случае О.Генри дело, возможно, в отзвуках «темы маленького человека» из школьного курса русской литературы. Кулешов в «Великом утешителе» даже заостряет эту тему, сделав одним из героев самого писателя в момент, когда тот отбывает тюремный срок за растрату. Вступительный титр сообщает, что обвинение было ложным, хотя в деле реального О.Генри (Уильяма Портера) никакой ясности на этот счет нет. Но Кулешову здесь важнее не разбираться в фактах биографии,

«Великий утешитель», режиссер Лев Кулешов

а рассказать еще одну историю о законе, который не всегда соизмеряет свою логику с человеком: как объясняет заключенному Портеру тюремщик, «закон защищает принцип, а содержание обвинения – это уже детали».

Понятно, что сюжет о писателе в тюрьме с подобными репликами Кулешову было бы трудно реализовать на современном ему материале сталинского СССР. Но «Великий утешитель» работает даже не только с американской реальностью, но и с метареальностью любого вымысла, и голливудского в частности. В фильме три сюжета: О.Генри в тюрьме пишет рассказ о взломщике сейфов; экранизация этого рассказа, а также линия продавщицы галантерейных товаров, которая зачитывается трогательными историями писателя. Принцип монтажа здесь почти гриффитовский: американский режиссер в «Нетерпимости» соединял сюжеты из разных эпох, а Кулешов монтирует вымышленную историю с той, которая в фильме дана как реальная. Причем – и современные картине рецензии отмечали это как недостаток – история О.Генри и придуманный им рассказ в фильме изображены одними средствами, так что граница между ними становится незаметной.

Очень голливудские по своей драматургии «утешительные» новеллы с хэппи эндами, которые писал О.Генри, оборачиваются обманом: реальность не гарантирует счастливых финалов. Это знает сам писатель в заключении, это с опозданием понимает и продавщица Дульси, которую журнальные рассказы приучили к наивному взгляду на мир. Это знал и сам Кулешов, начинавший режиссерскую карьеру жизнерадостными авантюрами, но пришедший к мрачной трезвости «Великого утешителя»; постоянная критика в его адрес за формализм и безыдейность приведет основателя советской монтажной школы к работе на нескольких официозных картинах, а затем принудит вообще уйти из режиссуры в преподавание. США так и останутся для него воображаемой страной: открывший Америку для советского кино Кулешов в ней никогда не побывал. ◆

Нина Спутницкая

В СТРАНЕ МАЛЕНЬКИХ ЧЕЛОВЕЧКОВ

Ранняя советская анимация

В 1920-е вера в торжество мировой революции была сильна как никогда, и самое юное искусство масс – кино – шагами Гулливера преодолевало границы прочих искусств. Тут и документ, и анимация, и актер, и кукла в кадре. Все охвачено синтезом и экспериментом. Советские кинематографисты-экспериментаторы, тоже очень молодые, столкнулись, однако, с некоторой идейной закавыкой. На горе всей буржуазии мировой пожар будет раздут безусловно, поэтому вместе со старым строем сгинут и тексты, не воспевающие *нового человека*, – это с одной стороны. С другой – буржуазное искусство, в особенности кино и анимация, обладает необыкновенной эстетической притягательностью: особо не поспоришь с его несомненной популярностью, если не у пролетарских масс, то хотя бы у той же буржуазии и сочувствующих, которых тоже немало. В поисках эффективных решений хотя бы временного компромисса новобранцы пытались раздувать пламя как могли: били врага его же эстетическим оружием, хотя, впрочем, довольно скоро появилось и собственное снаряжение. Отсюда необыкновенное разнообразие жанров, приемов и тем, на которых кинематографическая молодежь оттачивала искусство визуальной риторики.

Уже в первых опытах молодой советской анимации: в критикующем буржуазные ценности капстран рисованном агитфильме «Советские игрушки» (1924) Дзиги Вертова; в научной фантастике об изгнании с Земли и Марса буржуев «Межпланетная революция» Зенона Комиссаренко, Николая Ходатаева и Юрия Меркулова; в острой сатире «Таинственное кольцо, или Роковая тайна. 48 серий» (1924) Александра Бушкина, высмеивающей серийные приключения ковбоев, или в комедии о кошмарном сне поклонницы голливудских кинозвезд «Одна

из многих» (1927) Николая Ходатаева, включавшей документальные съемки приезда Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд в СССР, – ссылки на западные источники очевидны. И конструируя собственный серийный персонаж, советские кинематографисты оглядывались на опыт коллег: трикстеры-самоделкины Братишкин, Максимкин, Болвашка стали «нашим ответом» потомку ветхозаветного отца человечества Адамсону, клоуну Коко, коту Феликсу, Динки Дудлу и его собаке Слабое Сердце. Советские маленькие человечки беспрестанно находили себя в пылком, бурном мире doc-анимации, рекламы и плаката.

Отдельную нишу в сегменте агиток заняли фильмы с «советским Петрушкой» Братишкиным – курносым, круглощеким, большеглазым, с лихо сдвинутой на затылок кепкой и галстуком, повязанным то ли по-пионерски, то ли по-ковбойски, – персонажем преимущественно «объемных фильмов»[1], снятых методом кадросъемки – так именовали тогда эту технологию. Режиссерский дебют Александра Птушко «Шифрованный документ» (1928) был посвящен пропаганде Братишкиным лотереи Осоавиахима. А его же пятиминутный рекламный фильм «Случай на стадионе» призывал к просмотру документальной ленты «Всесоюзная спартакиада» (1928): «На свете жить тому не надо, / Кто не видал Спартакиады», – резюмировал кукольный человечек. Особенно привлекательны в этой рекламной картине остроумные визуальные решения, выделяющие ее из ряда агиток: рождение героя, мастерское совмещение в кадре человека и куклы, покадровая съемка человека – собеседника Братишкина, поликадр двенадцати операторов и режиссер – участник ожесточенного спора, сторонник столичной сборной. «Украина! / Нет, Москва!» – вербальный поединок прерывается «вылупливанием» из футбольного мяча маленького героя. Пролетарий Братишкин лихо управляется с оружием, припрятанным в рабочих штанишках, наследуя героям ковбойских фильмов. Братишкин – кукла, не агитатор, а жертва. Он лилипут в стране великанов, в стране, впавшей в безумие – «спортивную горячку». За десять минут экранного времени он переживает ряд головокружительных приключений на улицах Москвы и стадионе, впадает в отчаяние, оказывается на грани жизни и смерти, но решение подсказывает… человек с киноаппаратом.

В «Приключениях Братишкина» (1929) Юрия Меркулова персонаж представал красноармейцем, чтобы разоблачить разгильдяев и навести чистоту и порядок в казарме. В фильме «Сто приключений» (1929) Александра Птушко Братишкин работал столяром на одной из столичных фабрик и, однажды получив премию, решался по совету сослуживца приобщиться к сценическому искусству в качестве зрителя. Однако во всех театрах аншлаг, и Братишкину ничего не остается, как напиться в ближайшей пивнушке. На следующий день он упрекает товарища за неудачный совет, но выход найден: можно приобрести театральный абонемент. В серии «Кино в деревню» (1930) в постановке Птушко и Ивана Никитченко Братишкин работал киномехаником

1. У истоков советской объемной анимации в 1920-е годы оказались скульптор Николай Ходатаев, художники Юрий Меркулов, братья Владимир и Иван Никитченко, театральный режиссер, создатель «Театра Петрушки» Евгений Деммени, который поставил в 1928 году на студии «Совкино» в Ленинграде фильм «Макс и Мориц» по стихотворению Вильгельма Буша, а на «Межрабпомфильме» выпускают кукольные картины по литературным сказкам и оригинальным сценариям Мария Бендерская («Мойдодыр», «Приключения китайчат», 1928) и Самуил Бендерский («Сказ про коня худого и коня стального», 1930).

и способствовал приобщению сельских жителей к кинопросмотру, а в «Книгах в деревню» (1930) выполнял задание Госиздата.

Творческие устремления, художественный темперамент, а главное, желание создавать «фантастические фильмы» Птушко, художников Сарры Мокиль и Юрия Лупандина и оператора Николая Ренкова, отечественного пионера транспарантой съемки, реализовались в кукольной короткометражке «Властелин быта» (1932), которая стала своего рода творческим манифестом коллектива московских кинематографистов-кукольников и вошла в историю отечественного кино под маркировкой «первый звуковой объемно-мультипликационный советский фильм». Новые культурные реалии насаждались здесь через противопоставление бревенчатых и дощатых домов, впитавших пыль веков, конструктивистскому новострою.

До недавнего времени считавшийся утраченным «Властелин быта» подкупает филигранностью уже в титровой части. Авторы не скупятся на изящные детали и оптические эффекты, виртуозно совмещают в кадре объемные предметы с куклами, рисованными задниками, игровыми вставками и фотографией; тщательно подобраны и оформлены выразительные фактуры: скрипучая обивка мебели, тяжелые стены и занавеси, ажурные салфетки, блестящая стальная посуда и сияющая белизной фарфоровая пластика, тюль, тесьма и фетр. Не только иконографически, но и концептуально фильм весьма актуален и сегодня. Хронически сонный мужчина средних лет переезжает из бревенчатой двухэтажки в новое высотное здание. Поначалу он чувствует себя в минималистичных интерьерах не в своей тарелке и не может заснуть, пока не доставляет на новое место жительства привычный скарб: куда роднее мебель, пожираемая клопами, и узорчатые безделушки. Однако всемогущий властелин избавит его от мещанских привычек, сметя мощным кулачищем все нажитое, и возвестит: «Нужно уметь жить в новом доме» – под страхом смерти *маленький человек* обязан стать *новым человеком*. Ужасающий полет из окна высотки, ироничные пластические монологи дамы на фото и жучка – второй слой истории – и есть ее нерв и соль. Картина исполнена точно и тонко и в звуковом отношении. Граммофон, источающий сладкие звуки еще недавно популярных романсов в исполнении Николая Бравина или сладкоголосая канарейка – источники особой магии этого знакового фильма.

В 1931 году увидели свет и фильмы по мотивам спектаклей Сергея Образцова «Дьяк и баба» и «Минуточка». Нельзя сказать, что жанр кукольного романса – ноу-хау в советском театре рубежа 1920–1930-х – получил свое развитие на экране, но он определенно имел влияние на отечественное кукольное кино: и на эстетику, и на репертуар. Театральная практика Сергея Образцова задала жанровый диапазон, основы системы воспитания кукольников, сформировала базу для развития особенной кинематографической субкультуры. Как не вспомнить искрометный номер «Лилипуточка» в «Новом Гулливере» Александра Птушко, отсылающий и к «Моей Марусечке» Петра Лещенко, и к пародийной

«Властелин быта», режиссер Александр Птушко

интерпретации игрушечными обезьянками Образцова «Минуточки» Александра Вертинского. А в «Золотом ключике» (1939), когда кукольная анимация уже будет в директивном порядке отнесена к виду специфического детского текста, сотрудничество двух мастеров – новатора театрального искусства и кинематографиста-экспериментатора – продолжится.

А ведь кинематографические родственники Буратино – это герои нового фольклора, чья родословная связана с идеей нового мира – мира техногенного. Болвашка – герой Юрия Желябужского и Марии Бендерской (Виноградовой) из короткометражки 1927 года, поставленной на «Межрабпомфильме», – открывал перед детьми завесу тайн фабрики игрушек. Компания детишек дошкольного и младшего школьного возраста в мастерской Государственного музея игрушки Наркомпроса (документальный очерк синтезирован с анимацией и игровыми эпизодами) с придыханием наблюдала, как на глазах мастер ловко выстругивает человечка из бревна. Мастер наглядно демонстрирует шарнирные механизмы новоиспеченной куклы с трапециевидным вытянутым носом, наряжает ее в колпачок, полосатые шорты и плащ. «Приключения Болвашки» повторяют фабулу сказки Коллоди. Ожив, человечек демонстрирует повадки щеголя и покидает кукольника, намереваясь начать самостоятельную жизнь. Он попадает в западню тут же: опрокидывает баночку клея и, с трудом отодрав ступни от стола, падает на пол мастерской, затем играет в догонялки с мышкой и наконец демонстрирует отменное владение телом, спасаясь от оживших портновских ножниц.

«Приключения китайчат», режиссер Мария Бендерская

«Настала необходимость раз и навсегда приподнять перед советским ребенком покрывало таинственности там, где есть место лишь голой технике. […] Нет никаких чудес ни в жизни, ни в кино, а есть лишь техника», – писал Птушко в 1928 году, пропагандируя на страницах «Советского экрана» экскурсии детей на кинофабрики. Режиссер настаивал на том, что дети должны снабжаться листовками с описанием приборов и простейших кукольных механизмов, чтобы, придя домой, они «смогли смастерить нечто подобное»[2]. Однако вектор сменился в результате институализации детского кино и детской анимации.

В историческом очерке о кукольном театре Борис Голдовский отмечает[3], что реорганизация театра кукол согласно советской бюрократической системе театра драмы привела к стремительному исчезновению балаганного начала еще на рубеже 1920–1930-х годов. Итогом Первой Всероссийской конференции работников кукольных театров 1930 года стала централизация кукольного искусства и строгая адресная направленность фильмов, спектаклей, сценариев и пьес. На этой установке рождается цех кукольной анимации на «Мосфильме» и терпят крах идеи автора первого сценария легендарного фильма «Новый Гулливер» (1935) Сигизмунда Кржижановского[4]. Тема человека-горы как человека лишнего и неприступного для людишек маленьких или мелких прозвучит в рассказе Кржижановского «Гулливер ищет работы». Особая культура детства Советов должна была если не смести великанов (как в общем-то и детей), то хотя бы превратить их в эффектный памятник или нарядить в погоны, как дядю Степу[5].

Но прежде чем новый Гулливер – пионер Петя ступил вместе с товарищами на омываемую водами Черного моря скалистую землю Крыма и возвестил маленьким человечкам о преимуществах коммунистического строя, анимация пыталась уйти от сказки и разобраться в современной действительности, категорически исключая волшебство из своего репертуара вплоть до сентября 1933 года, когда сказка была причислена к жанрам, необходимым советской литературе для детей.

2. «Советский экран», 1928, № 17, с. 4.

3. См.: *Голдовский Борис*. Истории драматургии театра кукол. М., 2005.

4. Подробнее см.: *Долгопят Е.* «…Сон комсомольца, увлекшагося путешествиями Гулливера». К истории сценария фильма «Новый Гулливер». // «Телекинет,» 2020, № 4, с. 11–14.

5. Поэма «Дядя Степа» впервые была опубликована в 1935 году, через год включена в первый сборник стихов Сергея Михалкова. В 1939-м впервые экранизирована.

«Приключения китайчат»

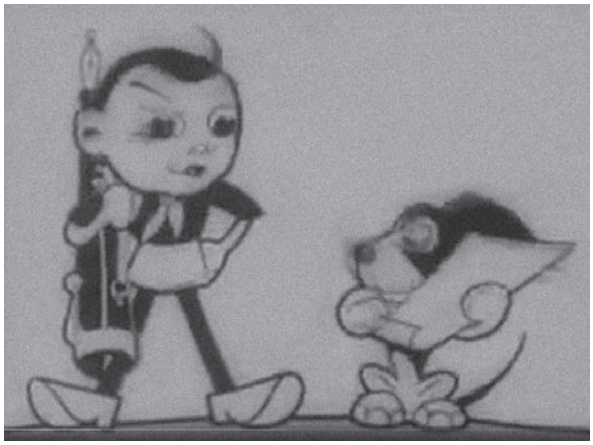
Пионерский суд

Будь готов!
– Всегда готов быть на страже СССР!
Поведет вас к жизни новой
Наш советский пионер!
В.Левингтон. «Приключения китайчат», 1928

Только в 1936 году после постановления ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе Наркомпросов» наступил крах педологии – направления в науке, ставившего своей целью объединить подходы различных дисциплин (медицины, биологии, психологии, педагогики) к развитию ребенка. Педология находилась на пике своего развития в 1920-х годах, и ее отдельные авторы отрицали сказку как фактор «классового воспитания». Например, «Морозко» интерпретировали как историю о кровной вражде, герои которой «мертвы, как породивший их уродливый семейный уклад». К «мещанским сказкам» причисляли тексты, «прославляющие блат», героев-ловкачей[6], а свадебные пиры в финале должно было заменять революцией. На такой почве рождались, с одной стороны, «Три толстяка» (1924) Юрия Олеши, с другой – «Эй, сказка, на пионерский суд!» (1925) Алексея Кожевникова.

Освоение на экране земель и космических пространств и их колонизация позволили заменить сказку волшебную сказкой бытовой и расширить адресную направленность фильмов. Фантастическая сюжетная конструкция успешно примерялась в агитцелях. Ряд анимационных фильмов критиковал внешнюю политику капстран: расхищению национальных богатств Китая посвящен «Китай в огне (Руки прочь от Китая!)» (1925, режиссеры Николай Ходатаев, Зенон Комиссаренко, Юрий Меркулов). Но куда эффектнее представить молодую страну в образе юного самоотверженного героя. В кукольных «Приключениях китайчат» (1928, режиссер Мария Бендерская) на кульминацию приходится изгнание

6. Цит. по газете «Кино», 1938, № 41.



«Вор», режиссеры Александр Иванов, Пантелеймон Сазонов

шанхайских детей-беженцев из США: «Вон, негодный большевик! Как же ты сюда проник?» В СССР китайцев под обещание верно служить государству привечают пионеры.

Отдельный корпус анимационных фильмов был посвящен критическому осмыслению действий политиков и общественности Великобритании. «Карьера Макдональда» (1925, режиссер Александр Бушкин), агитплакат «Будем зорки» (1927, режиссер Николай Ходатаев) и политшарж «Лорду в морду» (1927, «Кинокружок ЦДИ (Ленинград)») – реакция на налет на советское торгпредство в Лондоне. «Пропавшая грамота» (1927, режиссер Александр Птушко) – реакция на налет британской полиции «Аркос» на советское посольство; «Два рикши» Виктора Григорьева – о путешествии британского генерала Джона Буля по Китаю; «Цыплят по осени считают» (1927), «Наш ответ Чемберлену» (1927) и «Ночная тревога» («Братишкин в казарме», 1928; все – режиссер Юрий Меркулов). Фильм Самуила Бендерского «Вызов» (1930) живописал соревнование советского карандаша с импортным, в котором наш соотечественник одерживал победу. Но собственно детского героя-бойца представила «Сказка про белого бычка» (1933) Льва Атаманова и Владимира Сутеева – о Лиге наций, члены которой представлены в образе хищных зверей, направляющих свой гнев на мальчика, олицетворяющего СССР.

Интересный способ разоблачения пионерией внутреннего врага в образе свиньи в рисованном кино предложил в 1934 году Бела Балаш. «Вор» (три сюжета: «Васька-забияка», «Вася и Дружок» и «Легкая кавалерия») в постановке Александра Иванова и Пантелеймона Сазонова на первый взгляд парафраз истории Динки Дудла и его собаки. Но если американский дуэт составили недотепы, то советский школьник и его пес служат примером стойкости, находчивости, смелости. У Васи на плече живительное перо-ружье, которым он рисует или железную дорогу, ведущую в колхоз, откуда поступил сигнал о расхищении, или арбузы для разоблачения вора. В сценарии Балаш работал с формой круга, превращал Дружка в аэроплан[7] и предполагал представить конфронтацию джаза (кулак) и гармоники (пионеры), но в итоге эта идея была отсечена

7. «На заднем плане нижняя часть автомобиля. Дружок бежит все быстрее. Его уши развеваются по ветру… и, отвердев, остаются в таком положении, как крылья аэроплана. Дружок отрывается от земли, вытянув назад лапы, тонкий, изящный, как аэроплан. (Звук: (фильм без голоса): музыка граммофонной пластинки и шум полета» (РГАЛИ. Ф. 631, оп. 3, ед. хр. 184, л. 27).

экспериментом Николая Воинова с синтетическим – бумажным рисованным – звуком: вырезанные звуковые дорожки фотографировались на мультстанке одновременно с изображением и воспроизводились покадрово.

У Васи были все шансы стать серийным персонажем, проводником авангардных форм в кинематограф соцреализма: прекрасен его антропоморфный дом, мирно сопящий в отсутствие важных дел, или летящее по проводам, как по нотному стану, письмо пионеров. Наконец, воздушный задорный танец стройных детей меньше всего напоминает народные плясовые. Однако текст Балаша и режиссура Воинова вряд ли вписались бы в мейнстрим после 1935 года. Приведу финал сценария «Васи…», который в фильме был заменен обличением-лозунгом и арестом вора: «Свинья превращается в линии, которые распускаются, расходятся на петли, и вся линия контура свиньи постепенно на третьем, четвертом рывке превращается в гладкий большой, ровный круг, который занимает почти весь кадр. Таким образом, пионеры и Дружок отодвигаются к самому краю кадра. Круг разрывается, превращается в змеинообразную линию, которая, извиваясь, формирует слово “Конец”»[8].

Во второй половине 1930-х мотив освоения воздушных пространств не терял популярности, но летать стали мишки, зайчики и лягушата, а сюжеты сказок-басен отвечали критериям оборонного кино. Зверюшка занимает место юного героя, носителя «передовых идеалов». В оборот входят представители не семьи, но стада: козлы, бараны, коровы. С возвращением сказки из объемной анимации *новый человек* ушел или стал играть только прикладную роль, что никоим образом не умаляет технического совершенства сохранившихся фильмов. До сих пор поражает воображение изящество, с которым аниматоры обыгрывали в своих сюжетах присутствие штампованных игрушек или лесных зверюшек. Энтузиасты анимации 1930-х создавали прежде всего свой мир – мир искусственный, лишь косвенно отражающий реальную ситуацию. Но в них легко обнаружить и приметы скрытой пародии на жанры «советского мейнстрима», и боевые припасы раннего киноавангарда. ◆

8. Там же, л. 36.

Анастасия Сенченко

КАРТИНЫ ИДЕАЛЬНОГО МИРОУСТРОЙСТВА

Сатирические (и не только) комедии 1920-х

За 1920-е годы молодое советское государство искоренило печальное наследие царской России: алкоголизм и наркоманию, христианство и социальное неравенство, безработицу и голод. Но лишь на экране. Реальность никак не поспевала за смелыми мечтами, хотя луч проектора уже указывал путь в светлое будущее. Талант и преданность очарованных революцией молодых режиссеров тем не менее очеловечивал и увековечивал бесплотные идеи идеального мироустройства.

Смех, как известно, лучшее лекарство, а в первые послереволюционные годы еще и единственное. Недаром и Кулешов, и Козинцев с Траубергом в обеих столицах восторженно взирали на авторов американской комической Мака Сеннета, Чарли Чаплина, Бастера Китона и прочих. В Штатах обилие плохо говорящих по-английски мигрантов обеспечило успех и развитие максимально демократичного типа юмора. Не удивительно, что и в СССР, где больше половины населения было неграмотным, ситуация зеркально повторилась. Для самых сознательных имелись, конечно, агитфильмы, а сатирические и эксцентрические комедии имелись для всех.

Враги в ранних юмористических постановках были нелепыми, их коварство – театральным, но лица – живыми, к тому же они были совсем не страшные. Именно сатирические комедии позволяли не бояться счастливого будущего и вселяли веру в него. Недаром первый крупный бой певцы революции от кино дали антикоммунистической пропаганде, повествующей о зверствах большевиков. Лев Кулешов в своей эксцентрической комедии «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) буквально превращает всех злодеев в труппу бродячего цирка, разыгрывающую свое представление перед простаком Вестом (Порфирий Подобед),

напуганным американской прессой. Второй простак ковбой Джедди (Борис Барнет), исполнив все отработанные акробатические трюки (знай наших!), счастливо попадает к подлинным коммунистам. В финале же настоящий улыбчивый большевик в кожаной куртке спасает Веста и Джедди от неприятностей и показывает, как на параде массы стройными рядами шагают в счастливое будущее.

Этот большевик-милиционер на фоне прочих кулешовцев-трюкачей (даже Вест, точно Санта-Клаус, будет спасаться через дымоход) уже наполнен отеческой заботливой серьезностью. Спустя два года исполнитель роли ковбоя Джедди Борис Барнет вместе с Федором Оцепом продолжат тему «американцы в СССР» и снимут самую кассовую приключенческую комедию 1920-х годов «Мисс Менд». «Менд», конечно, не комедия в чистом виде, но в центре сюжета помимо Вивиан Менд находится комедийное трио охотников за сенсацией (фотограф, журналист и клерк), которые постоянно попадают в нелепые ситуации. На протяжении трех серий сочувствующие рабочему классу американцы сражались с коварными капиталистами-террористами, замыслившими уничтожить Страну Советов, раскрывали заговоры и попадали во все новые сети врага. Их силы были примерно равны, пока в последнюю минуту уже целая группа большевиков-милиционеров вновь не спасала положение, страну и бедовых американских простаков. Как и в «Мистере Весте», представители нового советского государства, словно мудрые взрослые, внезапно появлялись в финале, чтобы все поправить за расшалившимся молодняком и отечески заявить, что игры кончились.

Кулешов, Барнет, Петров, Протазанов и другие режиссеры послереволюционного кино очистили свои комедии от многослойных декораций, актеров от грима, а сюжеты от полутонов. Экран заговорил с жителями новорожденной страны доступным языком плаката и лозунга. Сюжеты и титры к сатире писали Ильф и Петров, Маяковский и Зощенко. Добрые комсомольцы всегда побеждали нэпманов-спекулянтов («Два друга, модель и подруга»), занимали положенные им комнаты вопреки козням мелких господ («Девушка с коробкой») и получали выигрыши от ассигнаций, в которые не верили жадные до наличности люди прошлого («Закройщик из Торжка»). Все было поправимо: и тюрьма («Дон Диего и Пелагея»), и безработица («Катька Бумажный ранет», и нищета («Кукла с миллионами»). Даже смерть всякий раз оборачивалась шуткой – зарисовка о неудавшемся самоубийстве присутствует в каждой второй комедии: прыгнешь с моста – а там воды по колено; с крутого обрыва – так аккурат на живописную лужайку; даже закройщик Петя Петелькин (Игорь Ильинский) кладет голову на рельсы – а в следующей сцене уже несется в Петербург на капоте паровоза, подражая Китону. Постоянное высмеивание суицидальных порывов словно ответ популярным в России до революции салонным драмам, в которых злой рок и пучина страсти то и дело заставляли героев прощаться с жизнью. Ирония в том, что спустя год после успеха «Мисс Менд» новым фаворитом публики стала дореволюционная по духу мелодрама «Бабы рязанские» Ольги Преображенской

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», режиссер Лев Кулешов

«Девушка с коробкой», режиссер Борис Барнет

и Ивана Правова о судьбе сироты Анны, которая становится жертвой насилия и кончает жизнь самоубийством. Успех этой мелодрамы сильно огорчил Эйзенштейна и предвосхитил поэзию «Земли» Довженко. Но, главное, показал, что в стране, как и в прежние времена, публика жаждет трагедии и роковых страстей, до которых революции нет дела.

В «Закройщике из Торжка» Протазанова и в «Доме на Трубной» Барнета хорошо показано переходное время: столичные и провинциальные мещане продолжают нанимать себе прислугу из деревенских, не ведающих, что такое профсоюз. В обеих лентах Вера Марецкая играет необразованную крестьянку, которая все еще привыкла жить подле барина. Но, по сути, в них она девушка в беде – амплуа, типичное и для Мэри Пикфорд, и для Веры Холодной, то есть для буржуазного кино в целом и дореволюционного в частности. При ближайшем рассмотрении оказывается, что в 1920-е в ходу всё те же старые сюжеты о любви и нравах, к которым добавлялись советские ассигнации и добрый волшебник большевик, который поможет всем угнетенным.

Самым революционным в сатирических комедиях первого советского десятилетия были не сюжеты и даже не появление героев нового типа, а ритм. Позаимствованный у американской комической темп и новый сверхбыстрый монтаж передавали пульс новой, стремительно ускоряющейся жизни. Показательна в этой связи комедия Всеволода Пудовкина и Николая Шпиковского «Шахматная горячка» (1925), в которой охваченная азартом международного шахматного турнира Москва все на свете проблемы решает при помощи шахматных комбинаций. Горячечный темп здесь заменяет сюжет, а броуновское движение в городе, опоздания и столкновения становятся главным источником гэгов. Не удивительно, что в этом новом вихре разметало все бауэровские занавески и драпировки, ассистент и ученик Бауэра Кулешов в своих фильмах уже использовал максимально пустые и плоские кадры, в которых все было подчинено принципу необходимости. Так, кадры нового советского быта своей лаконичностью все больше напоминали плакаты Эля Лисицкого и натюрморты Петрова-Водкина.

«Закройщик из Торжка», режиссер Яков Протазанов

«Дом на Трубной», режиссер Борис Барнет

К концу десятилетия злободневность все больше уходила из сатиры, что само по себе парадокс. Режиссеры все чаще избегали говорить о здесь и сейчас, сатира теперь снабжалась титрами вроде «В некотором царстве, в буржуазном государстве…» – так начинается «Процесс о трех миллионах» Протазанова. В основе следующей его едкой комедии «Праздник святого Иоргена» вновь роман датского писателя Харальда Бергстедта. История о том, как беглые преступники грабят церковь, воспользовавшись ее же методами, с иронией пародировала приемы дореволюционного кино и религиозной живописи. Такие отсылки, направленные более на образованную публику, дополняли изящные шутки Ильфа и Петрова вроде «Вот люди живут! Небось каждый день руки моют». Но от злободневности в «Святом Иоргене» не осталось и следа: воры обкрадывают воров на какой-то абстрактной территории в каком-то недалеком прошлом.

Та же участь постигла и посвященную десятилетию революции комедию Александры Смирновой-Искандер и Алексея Смирнова «Декабрюхов и Октябрюхов» (1928) по сценарию Владимира Маяковского. У преимущественно театрального режиссера Алексея Смирнова Октябрюхов и Декабрюхов походят на толстяка Антошу – героя дореволюционных комедий, который по глупости попадал в пикантные и крайне неправдоподобные ситуации («Антошу корсет погубил», «Антоша-спекулянт»). Они также катятся кубарем с лестниц, прячутся в шкафах, переодеваются в женское платье и никогда не теряют глуповатого выражения лица. Сюжет прост: испугавшись революции, Декабрюхов бежит в Париж прямо из-под венца, его приятель и невеста поначалу страшатся перемен, но в итоге приспосабливаются к новой жизни. В фильме использованы хроника с участием царской семьи и анимация в духе «Окон сатиры РОСТА» – важные приметы ушедшего десятилетия, от которого вихрь времени уже слишком далеко отнес современников.

Действительный сатирический запал, достойный глашатая революции, остался в работе его большого поклонника Котэ Микаберидзе «Моя бабушка» (1929). Этот шедевр о процветающих кумовстве

«Катька Бумажный ранет», режиссеры Эдуард Иогансон, Фридрих Эрмлер

«Шахматная горячка», режиссеры Всеволод Пудовкин, Николай Шпиковский

и бюрократии на разбухающих от новых должностей заводах ждал своего часа аж до 1970-х. Уволенный за тунеядство начальник отчаянно ищет протекцию, чтобы вновь просиживать в кабинете. От завидной должности его отделяет всего одно рекомендательное письмо от какого-нибудь уважаемого человека директору треста. «Бабушка» объединила в себе все находки советского авангарда и сатиры: темп, экспрессивные ракурсы, титры-лозунги, анимацию и коллажи, типажи, а главное, дух времени, переданный настолько точно, что картина моментально стала классикой на все времена. Но она была запрещена как антисоветская. Запретили и «Государственного чиновника» Ивана Пырьева – еще одну не уцелевшую в изначальном виде сатиру о бюрократии.

1920-е подходили к концу, нэп завершился, улыбающиеся кинокомсомольцы нашли Паране и Катьке работу («Дом на Трубной», «Катька Бумажный ранет»), объяснили старухе Пелагее («Дон Диего и Пелагея»), почему ей теперь не нужен образок, обеспечили молодым крышу над головой и стипендию («Девушка с коробкой», «Кукла с миллионами») и вообще окончательно победили капитализм в отдельно взятой деревне («Два друга, модель и подруга»). Когда пришел черед пороков вновь приобретенных, все стало опаснее и сложнее. Через пару лет для «Государственного чиновника» нашлось решение в виде нового зарождающегося врага: вредителя и диверсанта – и Пырьев, по свидетельству Михаила Ромма, собственноручно изуродовал свой шедевр. Но с этого момента началась уже совсем другая история. ◆

Александра Боканча

ЗЕРКАЛЬНЫЙ АППАРАТ

«Нэповский» роман и его экранизация

«Мисс Менд»
По роману Мариэтты Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде»
Авторы сценария Борис Барнет, Федор Оцеп, Василий Сахновский
Режиссеры Федор Оцеп, Борис Барнет
Оператор Евгений Алексеев
Художник Владимир Егоров
В ролях: Борис Барнет, Владимир Фогель, Наталья Глан, Игорь Ильинский, Сергей Комаров, Иван Коваль-Самборский, Наталья Розенель, Анель Судакевич, Михаил Жаров, Анна Стэн и другие
«Межрабпом-Русь»
СССР
1926

В предисловии к первому изданию романа, написанного автором с карикатурно американским именем Джим Доллар, литературовед Николай Мещеряков, тогдашний директор Госиздата, писал: «Имя Джима Доллара совершенно незнакомо русским читателям. Судя по биографии, он американский рабочий. Он никогда не видал России. Он знает ее только по рассказам, по книгам да по газетам. Естественно, что описания его не соответствуют русской действительности. Отсюда ряд курьезных несообразностей. Так, одной из героинь он дает, якобы на русский манер, имя Катя Ивановна. Речку Мойку он называет бурной. “Огненные глаза Ленина” и т.п. Но, конечно, не в этих курьезных ошибках дело, в особенности в таком романтически-рокамболевском романе, как “Янки в Петрограде”. Сами эти курьезные ошибки – один из элементов романтического налета»[1].

Вскоре появились и легенды о том, что Джим Доллар – это или Николай Бухарин, или Алексей Толстой (право, «Аэлита» уже вышла), или Илья Эренбург, а то и Бэкон Веруламский. То, что в прессе часто именовали развесистой клюквой, удивительным образом – вопреки утверждениям Мещерякова – как раз этой самой

1.
См.: *Доллар Д.* (*Шагинян М.*). Месс-Менд, или Янки в Петрограде. Л., Рабочее издательство «Прибой», 1923, с. 4. Цит. по: https://litlife.club/books/318894/sections/2
Много позже Мариэтта Шагинян вспоминала: «Тогдашний директор Госиздата, большевик старой ленинской гвардии Николай Леонидович Мещеряков, взял у меня рукопись, как она была. Листочки, исписанные мелким почерком (мы еще не перепечатывали рукописи на машинке!), он захватил домой, в номер гостиницы «Метрополь», прочитал за одну ночь, вызвал меня на следующий день в Госиздат и тотчас заключил со мной договор. Было решено сохранить псевдоним Джим Доллар, и Н.Л.Мещеряков дал свое предисловие к роману, поддерживавшее мою шутку». См.: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A8/shaginyan-marietta-sergeevna/mess-mend-ili-yanki-v-petrograde/63 – *Прим. ред*.
Незначительная правка в цитатах из давних публикаций не оговаривается. – *Прим. ред*.

действительности и соответствовало. А вот описание Америки, выдуманной вовсе не Джимом Долларом, а Мариэттой Шагинян, подгонялось под уже готовые литературные образы – то подсмотренные у Пинкертона, то у самого Диккенса, – будто от Англии до Америки всего один шаг. Шагинян в статье «Как я писала “Месс-Менд”» выставляет гамбургский счет всем, кто сомневался в авторстве романа, намеренно сокрытого ею же самой:

I. «Месс-Менд» написан мной и только мной.

II. «Месс-Менд» – самая счастливая и самая умная из моих книг.

III. Сердобольных людей прошу больше не беспокоиться[2].

Мещеряков именует роман кинематографичным, в последнюю очередь, наверное, подразумевая его монтажность, смену планов, ракурсов. Кинематографичность глазами читателя тех лет – это скорость, равная двадцати, а то и тридцати кадрам в секунду, захватывающая дух перебивка лиц, событий, тени и света. Эту бульварную кинематографичность уже спустя два года после выхода романа взорвет пушечным выстрелом эйзенштейновский «Броненосец». Окажется, что поток сознания, пустивший корни еще в «Улиссе», а вслед за ним проросший у Дос Пассоса в «Манхэттене», уверенно проникает и в кинематограф, постулируя новые законы монтажного строения. Но очевидно это только для сегодняшних зрителей. Тогда же, в 1926 году, когда Федор Оцеп и Борис Барнет экранизировали роман Шагинян, если иерархии и существовали, то только на страницах «Советского экрана», от выпуска к выпуску писавшего о находках Эйзенштейна и о смелости Вертова. Зритель же массовый предпочитал приключенческие фильмы – отсюда и невероятный кассовый успех трехсерийной «Мисс Менд», поставленной на студии «Межрабпом-Русь», которая из года в год производила кинохиты и закупала иностранные фильмы для проката в СССР.

По поводу личного участия в создании сценария к фильму Мариэтта Шагинян писала: «В моем договоре с ними сказано: все добавления к тексту редактируются автором. Но я не редактировала ни одного добавления просто потому, что мне не показали сценария и постановку “Месс-Менд” держали от меня в сплошной тайне. Говорят, будто сперва запретили Мика Тингсмастера, потом Артура Рокфеллера, потом Сетто из Диарбекира и, наконец, самый лозунг “Месс-Менд”. Я жду, когда они запретят меня самое, потому что корень всего запрещенного зла – во мне». Многие критики, в том числе Марианна Киреева в недавней книге «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина»[3], отмечают, что от оригинала в фильме практически ничего не осталось. Основную интригу классовой борьбы, присутствовавшую в тексте Шагинян, Барнет и Оцеп подменяли чередой погонь, преодолений пространств. Изменилось даже название: «Месс-Менд» – «Мисс Менд». «Месс-Менд» – это таинственная надпись, по которой члены одного сообщества узнают друг друга, сто́ит только написать «ММ». В фильме же мисс Менд обретает телесное воплощение в лице Вивиан Менд (Наталья Глан), американской пролетарки, словно сошедшей с еще не написанной «Физкультурницы» Александра Дейнеки.

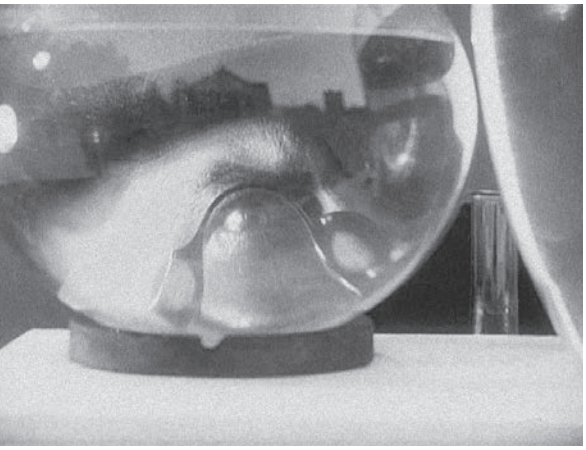
2. *Шагинян М.* Как я писала «Месс-Менд». – «Советский экран», 1926, № 44, с. 4.

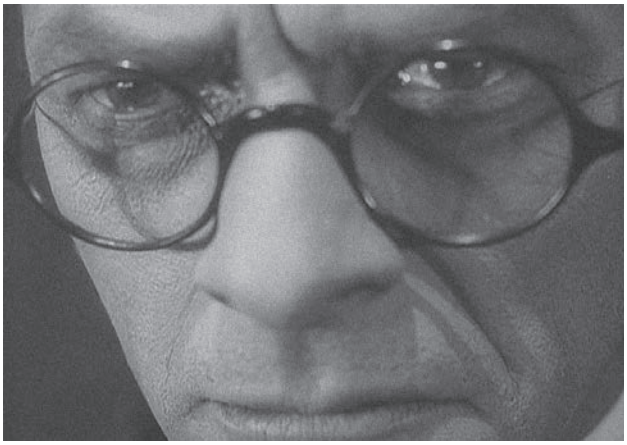
3. См. сб.: «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина». *Багров Петр (вступительная статья), Киреева Марианна, Ковалов Олег, Марголит Евгений.* Издательство «Порядок слов», 2019.

«Мисс Менд», режиссеры Федор Оцеп, Борис Барнет

В романе Шагинян тоже есть своя мисс – Таинственная маска. Сначала она появляется в образе незнакомки, в сопровождении которой выходит в свет главный банкир города – мистер Вестингауз: «*Таинственную маску пытались сфотографировать, поймать врасплох; ей писали влюбленные письма, посылали цветы и подарки – все напрасно*». Но главное различие между двумя героинями, литературной и экранной, в том, что первая решает убить своего заклятого врага из чувств личной мести – он отравил ее мать. А по Барнету и Оцепу, мисс Менд, хоть и отчасти ведомая личными мотивировками, изначально участвует в глобальной борьбе «пролетариат vs капитализм (он же фашизм)» и чуть что забирается на баррикады. Различные трактовки природы героини подталкивают к мысли о том, что в образной системе фильма наличие персонажа столь загадочного, утонченного (Таинственную маску узнавали по ее белоснежной оголенной ножке) выбивалось бы из общего, отнюдь не заземленного ритма фильма. Отвлекаться на излишние разъяснения, бесконечные флешбэки, а тем более на подробные мелодраматические ходы у Барнета и Оцепа просто не было времени.

Все становится гораздо яснее, когда начинаешь сопоставлять Чиче из романа и из фильма. Безусловно, в создании неповторимого Чиче, каким он запомнился из «Мисс Менд», – заслуга актера Сергея Комарова, нашего Лона Чейни, обладателя тысячи масок, где одна совершенно не похожа на другую. Если смотреть подряд сначала «Луч смерти», приключенческий фильм Льва Кулешова, учителя Барнета, вышедший годом раньше, и «Мисс Менд», то узнать Комарова уже в фильме «ученика» невозможно. Его Чиче – это сплав строгого профессора, который наказывает провинившихся студентов, и, как ни странно, офицеров СС: отдельные черты его пластики напоминают нам, зрителям XXI века, их идеальную выправку, настолько идеальную, что кажется кривой, изломанной и искаженной. Чиче у Шагинян будто списан с ланговского фильма «Доктор Мабузе, игрок» (1922), впечатлившего не только советских кинематографистов (вспомнить хотя бы о том, что ее «перемонтировали» Эсфирь Шуб и Сергей Эйзенштейн), но и поэтов к тому





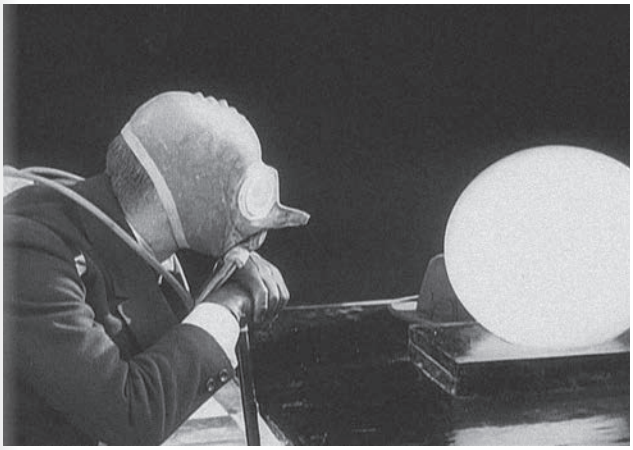
«Мисс Менд»

моменту уже прошедшего Серебряного века. Так, Михаил Кузмин посвящает строки киногерою:

Все узнаю… вот он сидит
(Иль это Вы сидите?) в ложе.
Мабузо издали глядит…
Схватились за голову… Боже!
Влюбленность, встречи, казино…
Но выстрел предрешен давно.

Чиче в романе, как и доктор Мабузе в фильме Ланга, обладает способностью появляться в нужном месте и в нужный час из ниоткуда, из-за чего сбивает с толку не только полицию, но и собственных подчиненных, вводя их буквально в гипноз и уверяя, что без него ни одного дела не выгорит, ведь он «великий организатор» и его «председательство незримо». Следующий пассаж из «Месс-Менд» не оставляет у читателя сомнений – Чиче и есть Мабузе: «*Вы видели перед собой величайшего преступника эпохи. Его зовут принц Грегорио Чиче. Но у него есть множество оболочек. […] Он – всюду! В конторах, банках, армии, церкви […]. Его магнетическая сила неописуема […]. Он вертит, как марионетками, европейскими фашистами, которые слепо ему повинуются, не зная, ни кто он, ни что он. […] Он есть зло*». Чтобы не повторять за Шагинян, Оцеп и Барнет идут дальше, выбрав на роль Чиче худощавого Комарова в ответ на витального Рудольфа Кляйна-Рогге. Их Чиче не лишен гипнотического дара, но его физическое присутствие в фильме делает его врагом реальным и постижимым, оттого так комически смотрится эпизод на корабле, где в голубом вираже, улизнувшем точно из закоулков Мурнау, Чиче под покровом ночи шатается по палубе, замышляя недоброе.

Что упускают все критики, когда-либо сравнивающие «Месс-Менд» и «Мисс Менд», так это наличие в романе Шагинян вполне себе кинематографических виньеток. Приведу лишь одну из них из главы «Зеркала-помощники»:



«Мисс Менд»

«Пачка пленок была опущена в банку с розовой жидкостью. Затем извлечена оттуда. Затем вставлена в маленький аппарат с фонариком на носу, похожий на пушку. Электричество потушили, нос аппарата засветился, на стене образовалось круглое пятно. […]

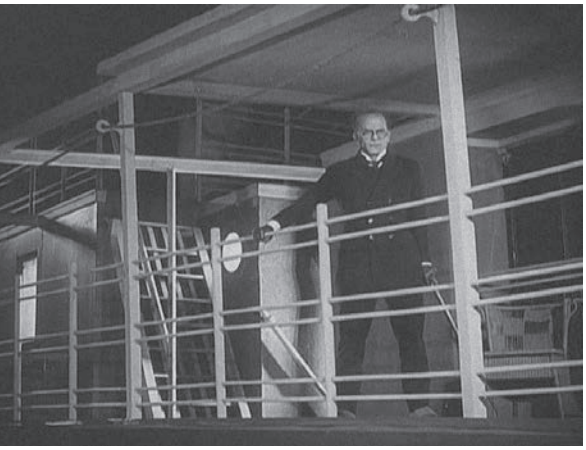
– Зеркальный аппарат Сорроу устроен так, что при повороте выключателя три зеркала передают все, вокруг совершающееся, в поле фотографической камеры. […]

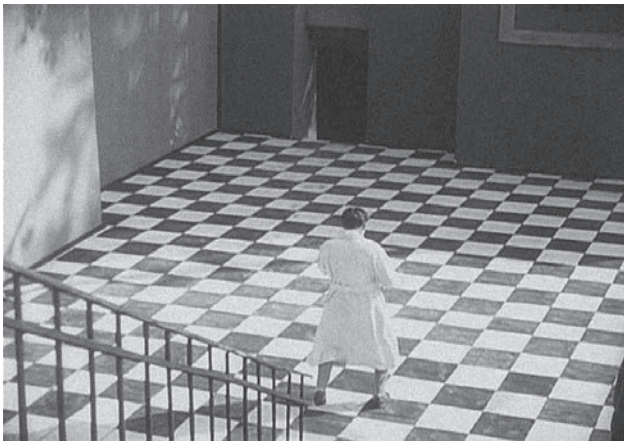
Он завертел ручкой машины, и на освещенном экране появилось изображение только что покинутой ими комнаты».

Текст «Месс-Менд», таким образом, оказывается метатекстом, уже включающим в себя отсылки и к зарубежной литературе, и к зарубежному кинематографу как новому медиуму.

Можно предположить, почему роман «Месс-Менд» оказался идеальным материалом не только для кино, но и для режиссерского дебюта уже взрослого и опытного Оцепа, за плечами которого несколько сценарных работ, в том числе и для студии «Межрабпомфильм», и еще юного Барнета, едва улетевшего из-под крыла кулешовской мастерской. Первый чувствовал землю под ногами, когда был литературный материал. Кроме того, у него уже был опыт работы над сценарием приключенческо-фантастического фильма Якова Протазанова «Аэлита» (1924). Второй, без сомнения, вчитался в предисловие к книге, где цитируются признания воображаемого Джима Доллара. Там Доллар рассказывает о детстве сироты, которому пришлось вести бродячую жизнь, ночевать под мостом и на крышах, питаться вместе с собаками городскими отбросами: «*В эти годы усовершенствовалось мое обоняние […] я узнал, что у каждого города, у каждой улицы, у каждого двора есть свой запах*»[4]. И только две вещи кардинально меняют его жизнь: стачка и кинематограф. Стачка научила его «умению защищаться, становясь спиной к врагу», а кинематограф привел его к теории «городского романа». Ровно то же самое мог сказать о себе Борис Барнет – борец и беллетрист частной жизни. Тут же читаем продолжение сложного пути Джима Доллара, который уже почти неотделим от судьбы советского кинематографиста: «*Он собирает*

4. *Доллар Д.* (*Шагинян М.*). Цит. изд., с. 7.





«Мисс Менд»

вокруг себя кучку молодежи, сочиняет пьесы, разыгрывает их в обеденный перерыв тут же на фабрике, используя для своих акробатических фокусов станки и машины»[5]. Неизвестно, с кого списывала этот образ Мариэтта Шагинян, но не исключено, что в этих строках отразились личные судьбы первых кинематографистов вовсе не Америки, но Советского Союза.

А современники?

В прессе 20-х годов находим лишь отдельные небольшие рецензии на работу Барнета и Оцепа. «Советский экран» предпочитает обходить фильм стороной. Так, картине отводятся лишь страницы, посвященные новым кинотрюкам, оптическим изобретениям: «Даже самые безобидные трюки у нас – редкость […]. На фотографии Ильинский в несколько необычном положении на ходу ползет по автомобилю к месту шофера»[6]. Или отдельные кадры помещаются в различных номерах в качестве рекламы предстоящей премьеры. Настоящая критика обрушивается от авторов «Рабочего театра» или «Нового зрителя». Критик Николай Лухманов прямо называет свою заметку: «О неудачах приключенческой фильмы», выделяя, что, по его мнению, может спасти приключенческое кино и чего нет в «Мисс Менд»: «сценарист обязан уметь задержать перо на грани фантастики и реализма», «сценарий не должен зависеть от трюков, от безудержной изобразительности режиссера», «сюжет фильмы должен приводить к сохранению фабулы в сознании зрителя»[7]. Некто Ил.Тр. (предположительно Илья Трауберг, писавший в те годы для ленинградского «Рабочего театра») даже не проводит детального анализа картины, отводя ей скромный, но горький абзац: «Пути сценария авантюрно-приключенческого фильма нам уже давно известны […]. То, что называется “кинематографический Никита”, герои все время купаются в водах океанов, морей и даже Невы. Вообще – слишком много воды… И еще больше логических нелепостей…»[8]. В «Советском искусстве» успех «Мисс Менд» и «С.В.Д.» (1927) Леонида Трауберга и Григория Козинцева на родине противопоставляется коммерческому успеху за рубежом «Броненосца “Потемкин”», «Бухты смерти», «Стачки»

5. Там же.

6. См.: «Советский экран», 1926, № 26, с. 15.

7. См.: *Лухманов Н.* О неудачах приключенческой фильмы. – «Новый зритель», 1926, № 51, с. 11.

8. См.: «Рабочий театр», 1926, № 50, с. 17.

и «Матери». Картина же Барнета и Оцепа осуждается за «голый авантюризм и приключенчество, вытравляющее социальное содержание». Приключенчество, по мнению автора статьи, «затмевает революционность наших дней и превращает подвиг большевика-подпольщика в авантюру, смазывая борьбу двух классов эротикой самого неприкрытого вида»[9].

Отрицательные отзывы в советской прессе можно объяснить невозможностью экспорта картины в западные страны – ведь «у них таких поделок и так навалом». Но рецензенты не смогли разглядеть за внешней приключенческой оболочкой то, что нового привнесли Барнет и Оцеп в советский авантюрный фильм. Конечно, 1926-й, год выпуска картины, выдался не самым простым для любого режиссера. И виной тому новизна кинематографического мышления, оформленного Эйзенштейном, подхваченного Роомом и Пудовкиным и закрепленного в документальном кинематографе Вертовым.

Страх над городом: газовые атаки

В «Мисс Менд» главный злодей Чиче – это собирательный образ «фашиста с Запада», вздумавшего погубить с помощью биологического оружия жителей Петрограда. Страх перед газовой атакой пульсировал в киносюжетах 20-х годов как еще не пережитое воспоминание о первой мировой. Так, в фильме Семена Тимошенко с говорящим названием «Наполеон газ» (1925) сначала травят мышей-полевок в деревне, а затем молодая колхозница вселяет в своих компатриотов страх перед газовыми войнами. Схожий сюжетный поворот находим и в частично сохранившейся картине Александра Литвинова «Око за око, газ за газ» (1924). Название цитирует известное высказывание Льва Троцкого по поводу Женевской конвенции о запрещении применять на войне удушающие, ядовитые или другие подобные газы и бактериологические средства. Удивителен в фильме и пропагандистский пафос: плотные надписи в интертитрах призывают к развитию советской химической промышленности, чтобы использовать результаты ее открытий в сельском хозяйстве. Но в случае газовых атак, «в минуту опасности перевести химическую промышленность *на оборону*» (sic!). Ужас перед биологическим оружием в «Мисс Менд» и в перечисленных картинах выражался через незамысловатый сюжет: иностранные ученые или агенты, хитрые и умеющие вводить живых существ в гипнотическое состояние, пытаются завладеть открытием советских химиков либо использовать уже готовое оружие, обрушив его на жителей Ленинграда или Москвы. Перипетии сегодня если не наивные, то вполне известные. Едва ли не каждый второй фильм про супергероев или агентов иностранной разведки обходится без упоминания о «холодной войне», гонке вооружений, схватке Советов с врагом-фашистом. Но редко кто вспомнит, с чего начался этот уже ставший бесконечным сюжет противостояния. В «Мисс Менд» Оцепа и Барнета он разрешается почти безобидно – ни Манхэттен не стерт с лица земли, ни один носитель маски не пострадал. Нет того масштаба, миф только

9. См.: «Советское искусство», 1927, № 5, с. 91.

наращивает свою хилую мускулатуру, упражняется в трюках, в пародировании и полунамеках. Тему же страха перед газовым оружием закроет Фридрих Эрмлер в «Обломке империи» (1929) с его распятым Христом в респираторе. Ответ эпохе Георга Гросса и Отто Дикса. Происходящее же на экране в «Мисс Менд», если и непроизвольно цитирует «Штурмовую группу в газовом облаке» из серии «Война» (1924) Отто Дикса, скорее похоже на признание в уважении к американскому и европейскому кинематографу, но никак не на серое пожелание войны или унылый розыск врагов, не спящих по ночам под кроватью. Это кинематограф, прямо вышедший из «Фантомасов», из «Вампиров» Луи Фейада; ему гораздо интереснее описывать городские пространства (как в «Мисс Менд» описан Петроград и воображаемый американский город), чем сталкивать идеологии, хотя их и не сбросить со сценарного корабля 1920-х.

В эпизодической роли в «Шахматной горячке» (1925) Всеволода Пудовкина и Николая Шпиковского снялся и сам Федор Оцеп, поэтому неудивительно, что в одном из эпизодов «Мисс Менд» появляется общий план шахматного пола, ровно с того же ракурса, который используется в «Горячке», чтобы показать шахматное безумие главного героя. По всем режиссерам этих фильмов сильно прошелся «каток кулешовской школы», от которого им на первых порах приходилось отталкиваться, чтобы впоследствии найти свой жанр, свою историю и отмычку к ней. Так, после «Мисс Менд» Оцеп вскоре становится «великим экранизатором», призванным за рубеж, чтобы рассказывать о Пушкине, Достоевском – в общем, о тех «черных очах», что завораживают благоприятно настроенного зрителя. Удивительно меж тем, как его «Земля в плену» (1927) совершенно не похожа на «Мисс Менд»: ее сердцевиной становится игра Анны Стэн, которая буквально перешагивает с одной сценичной площадки на другую и оказывается «девушкой с коробкой». Барнет же вновь обращается к описанию нэпмановского быта, но уже не через приключенческий жанр, а через частные истории, собранные из маленьких осколков, чтобы, подобно Флоберу, направить на персонажей свою кинолупу, которая не пропустит ни одного пятнышка и заметит самые мелкие царапинки. ◆

Вероника Хлебникова

СВЕТО-ВОЗДУШНАЯ ДИАЛЕКТИКА

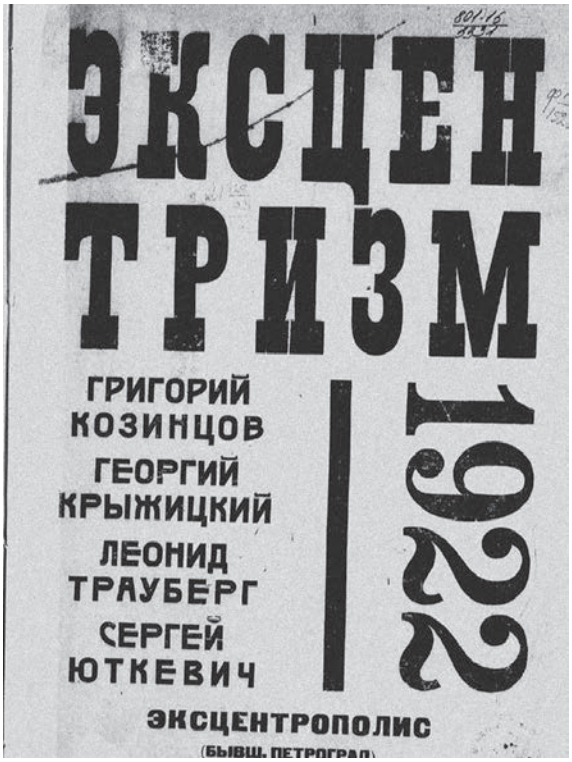
«С.В.Д. – Союз великого дела»
Авторы сценария Юрий Тынянов, Юлиан Оксман
Режиссеры Григорий Козинцев, Леонид Трауберг
Оператор Андрей Москвин
Художник Евгений Еней
В ролях: Эмиль Галь, Сергей Герасимов, Константин Хохлов, Андрей Костричкин, Софья Магарилл, Михаэль Мишель, Петр Соболевский, Олег Жаков, Янина Жеймо, Александр Мельников и другие
«Совкино»
СССР
1927

От сказки был на волоске…
Николай Заболоцкий

«Бродячим декабрьским ветром занесло в трактир близ южного города странного постояльца…» Фантасмагория русской истории, упирающейся, кажется, в корни страшной волшебной сказки, дана в «С.В.Д.» первым же кадром. Прежде даже, чем из поземки и мглы сгустится в трактирном углу ломкая тень карточного шулера, оборотня Медокса, чьи сменяющиеся личины – почтенное наследство авантюрного жанра. Историческое наследство – одинокая фигурка на откосе. Стынет на ветру часовой в неверной дрожи снежной белизны, выхваченной из тьмы, на краю лукоморья, «ледяной пустыни, по которой бродит лихой человек».

Со стужи является поручик Суханов, благородный заговорщик и друг народа с детскими губами Петра Соболевского. Он верит на слово маскарадному бесу Медоксу, избавляет его от ареста. За сотню луидоров провокатор губит мятежный полк Суханова – офицеров, солдат и маленького барабанщика. Обращает мир живых в мир мертвых. Его двойник, длинная черная птица, собирает жатву на поле последнего боя. Его орудие – меченая колода и добытый картами перстень с гравированными литерами «С.В.Д.».

Игра, будто вьюга, принимает вселенский характер. Как реальность вторгалась в хрупкий сон «Шинели», так игра вторгается в историю, позволяя увидеть ее как художественный текст. История, которую творят заговорщики, названа опасной игрой и спародирована двойной игрой Медокса: «Теперь или никогда! Время для игры. Только



на кого играть? Карты решают». Три буквы подведут, как пушкинского Германна – три карты.

Ставки повышает семантическая неопределенность главного фабульного движка. Отказ от значения в русле недавних поисков русского художественного авангарда, растворившего предметность и классические связи во имя космической реконструкции. Там, где одни персонажи чтут Союз великого дела, для других торжествует Союз веселого дела. Величие неотличимо от веселья, а тайна знаков, весьма скромного происхождения – из девичьих инициалов, упирается в презренное «Следить. Выдавать. Добить». Шифр «С.В.Д.» своего рода Пепп Пеппович Пепп в «Петербурге» Белого, игра слов, маска, за которой сильная эмоция, страх или желание.

«Веселое дело» для Козинцева и Трауберга не обязательно синоним лихого, зазорного. Блок назвал веселым имя Пушкина. Юные фэксы кроили под свой эпатажный театр «штаны эксцентрика, глубокие, как бухта, откуда выйдет с тысячью грузов великое футуристическое веселие».

Авторы сценария филолог Юрий Тынянов и историк Юлиан Оксман, специализировавшийся на истории декабрьского восстания, предлагали написание – SVD, как в деле реального Романа Медокса. Но и без масонской интригующей латиницы у фильма заметный иностранный акцент. Греко-римская борьба идеализма с кинизмом. Гофманиада зачарованных мест и ряженных в людские рожи и лапсердаки стихий. Угольные капричос гибели обреченного полка. Мефистофельская гибкость Медокса, наводящего тень на плетень змеиными пассами Сергея Герасимова. И противостоит ему не местный блаженный детинушка Суханов, загипнотизированный помстившейся утопией, а нездешняя фам фаталь, даром что в капоре, лихо орудующая огнестрельным, – генеральша Вишневская, явный анахронизм эпохи Татьяны и Ольги Лариных, в исполнении миниатюрной Софьи Магарилл, будущей запевалы «Марсельезы» в «Новом Вавилоне».

К исторической канве – декабрьское восстание Черниговского полка на южной окраине империи в междуцарствие 1825 года, между Константином Павловичем и Николаем Павловичем, – приставлены роковые черты, бульварный нос, манжеты Медокса. И слегка развязности: подземные ходы, игорные притоны из фильмов с продолжением.

Современники называли «С.В.Д.» «историческим боевиком из эпохи царствования Николая I», упрекали молодых авторов в «*перегрузке романтическими деталями, взятыми из кладовой былых художественных вкусов*», ставили на вид «*слащавость с примесью ужасов и приключенчества*». Виктор Шкловский сухо аттестовал картину *самой нарядной* в советской стране.

Алексей Каплер, друг киевского детства Григория Козинцева и исполнитель роли Незначительного/Значительного лица в «Шинели» (1926), вспоминал, как шайка мальчишек разыгрывала на отрогах Днепра сюжеты очередной серии «Вампиров» Фейада и однажды подкупила киномеханика фирмы «Братья Пате», чтобы посмотреть в конторе зараз все серии «Тайн Нью-Йорка» (1915). Сеанс закончился на рассвете вместе с властью, город взял Петлюра.

«С.В.Д.» не чужд сериального механизма, каждая из шести его картин – в мерцающей дрожи дозорных костров, на катке и в цирке, в притоне и костёле, на поле гибели – обладает законченной выразительностью, будто отчеркнута от других стилевой уникальностью отданного ей пространства. Принцип, совершенно изжитый в «Новом Вавилоне» (1929), набегающем на экран ритмичными волнами единого изобразительного потока, вернется в новом качестве в трилогии о Максиме (1934–1938).

Фильму полагался запасной экспортный финал, снятый по договоренности с заграничными партнерами, – оптимистический. Согласно монтажным листам Суханов и Вишневская спаслись в цирковом фургоне. При этом немецкое название следует оригиналу, а французская версия названа Neiges sanglantes – «Окровавленный снег». В канонической сборке Владимира Дмитриева, в 70-е годы восстановившего частично утраченный фильм по копиям из архива ГДР и бельгийской Синематеки, поручик умирает у весенней речки. Полдень, пламень золотых бликов в тихой воде, диковинный контраст почти праздничной умиротворенности пространства и смерти героя, будто смерти нет, рай наяву и непрожитая жизнь каким-то чудом состоялась. Тем же золотым сиянием облит булыжник, после дождя и крови Парижской коммуны в «Новом Вавилоне», почти беспредметная композиция бликов.

От смутного освещения, цепляющего рваные края снежного хаоса, через монохромную графику батального полотна, вышитого белым крестиком солдатских мундиров, оператор Андрей Москвин приходит к гармонии финала, в ослепительном свете которой несущественна не только фабульная смерть, но и сама история, бесконечно тасуемая колода меченых карт. Тайным эксцентрическим ходом из зимы, тьмы, подполья и подземелья, от мира сего фэксы на невидимых ходулях выходят к диалектике света и воздуха, порождающей новые законы кинотекста и киносудьбы.

Материал «вне выдуманных фабул» сообщает их печальной арабеске первозданную чистоту и силу. Тынянов дает генералу Вишневскому реплику, приписываемую казненному Кондратию Рылееву: «Ножны

сломаны, и сабель не спрятать», мы прочтем ее в «Кюхле». Условные ситуации фильма подчеркивают красоту декабристской утопии, недопустимо ясной, простой и гармоничной для общества теней, фокусов, ледяных отражений, снежной мглы и прочей российской машинерии.

Григорию Козинцеву и Леониду Траубергу было шестнадцать и девятнадцать, когда они скандализовали мир искусства манифестом «Эксцентризм» (1921, с Георгием Крыжицким и Сергеем Юткевичем) и постановкой «Женитьбы» (1922) на сцене Пролеткульта. «Форма скандала – универсальна. Через нее надо пройти», – писал Трауберг. Фэксы весьма талантливо в ней не застряли. Их эволюция дает замечательный материал для понимания динамики границ традиционного и новаторского в искусстве. Союз юных фэксов с филологами ленинградской формальной школы и теоретиками ОПОЯЗа ускорил переход и сместил проблематичные границы еще резче.

К выходу фильма в 1927 году эксцентрическая утопия юных фэксов практически растворилась в подлинной новизне киноязыка. Аттракционы и трюки, «зад Шарло» и «руки Элеоноры Дузе» снесены центробежной силой «Чертова колеса» (1926), убраны под сукно «Шинели». После театральных экспериментов фэксы повели себя в кино как вероотступники и настоящие авангардисты. Вместо заявленного электричества, футур-геометрии, пролетарской симфонии верфей и станков на экране затеплились призраки детской любви к зрелищу. Эволюция фэксов в киноязыке касалась более универсальных вещей, чем новый быт, в мире, где быта не было вовсе. Козинцев вспоминал: «…Спектакли задумывались тогда, когда в черных провалах лестничных клеток застряли между этажами лифты, казалось, навечно – дома были ледяными глыбами. Манифесты эксцентризма мы сочиняли во тьме, при мерцании коптилки. В голод и холод задумывался карнавал в честь электрификации». Если театральный манифест 1922 года про маму шансонетку и папу Пинкертона фэксы писали в «Эксцентрополисе, бывшем Петрограде», помещали Внешторг на Эйфелеву башню, то их фильмография принадлежит уже Петербургу. В кино фэксы – наследники того, что Виктор Топоров именовал «петербургским текстом».

В «Чертовом колесе» и «Шинели», в южном, казалось бы, «С.В.Д.» и парижском, казалось бы, «Новом Вавилоне» из теней и авантюр проступает мотив поругания героя, равно близкий классике и модернизму. Через глумление пройдут ославленные безумцами Гамлет, Лир и Дон Кихот в поздних кинопостановках Григория Козинцева. «Чертово колесо» отбросит наивного морячка с «Авроры» в порочный мир эстрадно-плакатного Человека-Вопроса, спихнет на крапленое дно питерской хазы, за которым преступная бездна налетов с жмурами. В «Новом Вавилоне» защитников Парижской коммуны перед казнью протянут сквозь толпу злобствующих обывателей – череду крупных планов гротескных физиономий, блистательно искажающих человеческий облик. Круговертью крупных планов завершится надругательство над раненым Сухановым, «достойный» прием бунтовщику, – смеется уса-

тый, смеется очкастый, – и окажется магистральным сюжетом осмеяние утопии, торжество наоборот, почти черная месса.

Павел Флоренский посвящал труды изучению пространственности, Борис Эйхенбаум писал: «Кинозритель мыслит пространством – оно существует для него помимо персонажей». Андрей Москвин сделал пространство в кино чувственным, осязаемым. Первые кадры «С.В.Д.» физически погружены в смятение метели и света. Вместе с Москвиным Козинцев и Трауберг придумывают, как пространству быть живу. «С.В.Д.» – кинематографическая наука дышать, у оптики Москвина кроме диафрагмы есть легкие. Кадр вбирает воздуха в великой сцене, где до гибели полка остается буквально сотня метров. Поле превращается в последние метры жизни. Это пространство накануне смерти создано абстрактными силуэтами артиллерийских расчетов на горизонте, несущими ему гибель, и верхней точкой съемки, откуда сухими мотыльками осыпаются в дымящуюся слякоть белые крестики убитых. В притоне, где карточная игра и игра заговорщиков идут по своим орбитам, пространство сшито мятущимися тенями, продето в кольца-цитаты табачного дыма – опиум для посвященных в тайны «Фантомаса» и «Жюдекса». Вихрь теней на полковом катке сметает преграды между Сухановым и мадам Вишневской, как эротический импульс каруселей Народного Дома в «Чертовом колесе» обособлял морячка и его зазнобу от времени и окружения, ушедшего в расфокус. Среди потешных крепостей катка призрачный лед перевертышем кадра превращается в калейдоскоп. Обман Медокса, присвоившего имя и жизнь убитого офицера, помещен среди трюков и иллюзий циркового парада-алле. Восхождение к судьбе начнется в костёле, чьи общие планы подчеркивают вертикаль и безмерность пространства, а ведет в него алтарная картина-перевертыш, последняя из иллюзий мира «С.В.Д.».

Андрей Белый в «Петербурге» дает пространству жизнь вне мер и весов: «Комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувственность телом в общий бытийственный хаос, называемый вселенной». Одушевленное пространство Москвина особенно взаимодействует с крупным планом. В филигранном портрете Суханова снег на кивере тает и плачет крупными каплями.

К повторяющимся кадрам эпической песни «Нового Вавилона» тянутся ритмические повторы крупных планов молчащих и кричащих солдат в «С.В.Д.»:

Кричит «ура!» офицер.
Молчит седой солдат.
Молчит другой солдат.
Молчит молодой безусый солдат.
Кричи «ура!», сволочь!..

…Кричит во всю глотку маленький барабанщик.
Кричит молодой.
Кричит усатый.
Кричит седой.
Испуганное лицо офицера.

Работа с крупным планом сближает Москвина и фэксов с идеями другого «вероотступника авангарда» художника Василия Чекрыгина об «ограниченной бесконечности», которая находит высшее выражение в человеческом лице: «наибольшее число психических состояний на наименьшем пространстве дает мир человека». Съемка Москвина в «С.В.Д.», его оксюморонная подсвеченная тьма, метель на свету, растушевка артиллерийских дымов схожи с графическими сериями Чекрыгина от «Оргий» до «Воскрешения мертвых» 1922 года.

В «Чертовом колесе» фэксы еще пытаются помыкать пространством, помещая статичную камеру в вагонетку американских горок, и город то приседает, то подпрыгивает под их кинетическую дудку. Но уже создан космос. Пространство перестает быть фоном, театральным задником, ясновидящий Москвин видит в нем стихию, гений момента – ту специфику смысла, о которой писал Тынянов. Фэксы превращают пространство в героя наряду с действующими лицами. Это и стихия, выталкивающая и поглощающая персонажей, и ледовое зазеркалье, и финальный пейзаж победы над мороком, природная утопия полыхнувшего золотом полдня. ◆

Алиса Таежная

ТРЕТЬЯ ЛИШНЯЯ

Провал этичной немоногамии

«Третья Мещанская»
Авторы сценария Виктор Шкловский, Абрам Роом
Режиссер Абрам Роом
Оператор Григорий Гибер
Художники Сергей Юткевич, Василий Рахальс
В ролях: Владимир Фогель, Николай Баталов, Людмила Семенова, Леонид Юренев, Елена Соколова, Мария Яроцкая
«Совкино»
СССР
1927

«Где это видано, чтобы рабочий класс пил из подстаканника?» – злились советские журналисты в 1927-м, в год выхода на экраны «Третьей Мещанской». К слову «мещанская» в названии фильма, кажется, было больше всего вопросов. «Третья Мещанская» – место жительства троих героев фильма, не самая центральная московская улица между проспектом Мира и Сухаревской площадью (теперь улица Щепкина), но кинообозревателей того времени особенно интересовала классовая принадлежность главных героев: про каких это советских людей сделали кино сценарист Шкловский и режиссер Роом?

«Содержанка-самка», «что-то междуклассовое», «мещанка или проститутка?» – зрители пытались описать домохозяйку Людмилу, участницу любовного треугольника с мужем-пролетарием и его армейским товарищем. Ее происхождение, интересы и внутренняя жизнь остаются загадкой: в кадре она наводит дома уют среди ковров и покрывал, портрета Льва Толстого и «Утра в сосновом лесу», подает чай и варит варенье. И кручинится от грубых повадок своего мужа Николая – десятника, который, хоть и работает на реставрации Большого театра, до обидного далек от культуры: моется из самовара в тазике, любит приседать с гантелями, вкусно поесть и покемарить на кровати. «Сегодня суббота – не забудь полы вымыть!»: Людмиле так и не удалось прогнать долой кухонное рабство. Пока советские эмансипированные женщины улыбаются с плакатов, Людмила преимущественно взбивает подушки и носит супницу к столу и обратно. Ситуация ненадолго меняется, когда с востока в Москву приезжает Владимир, красноармейский кореш Николая, с которым он «укрывался одной шинелью». Хотя Владимир и устроился на престижную работу печатником в не последний журнал «Рабочий экран», жилищный

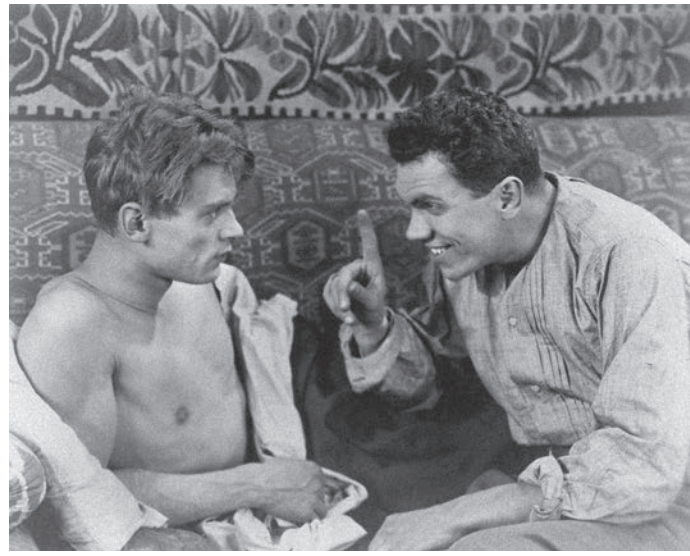
«Третья Мещанская», режиссер Абрам Роом

вопрос ему предлагают решать самостоятельно. Без предупреждения он заявляется к Николаю и просит вписку: Николай отдает ему диван, на котором до этого спала кошка («Царствуй!»), и отгораживает свою с Людмилой тесную кровать («Вот и ширма пригодилась!»). Людмилу просто ставят перед фактом: она вежливо пожимает руку гостю и идет готовить, теперь уже на троих.

Николай уедет в командировку и оставит Людмилу с Владимиром. Тот даст ей почитать журнал «Новый мир», позовет летать на аэроплане, пригласит в кино… Не привыкшая к мягкому обхождению, она разденется вскоре после слов «а вы хорошенькая!». В ее пасьянсе выпадут одна дама и два короля – только какие они короли, такая она и дама. Николай вернется, узнает от Владимира про связь с женой, гневно постучит вилкой по столу, уйдет из дому. Ночуя на работе, заскучает в первую очередь по удобной кровати, креслу-качалке, вкусному обеду и только потом по ласкам жены. Не выдержав бездомности больше одной ночи, законный муж вернется спать на диван – теперь уже как гость, а не как хозяин. Трое договорятся жить под одной крышей: кажется, скорее для удобства, чем по любви.

«Третья Мещанская» сперва называлась «Любовь втроем», но от названия перед прокатом отказались. Виктор Шкловский написал сценарий за считаные дни, впечатлившись заметкой о двоих парнях, которые явились к девушке в роддом: они жили и занимались сексом втроем, оба представились отцами новорожденного и заявили, что прогрессивные люди будущего «комсомольцы не должны знать ревности». Сейчас это явление назвали бы этичной немоногамией или полиаморным браком.

В середине 1920-х политики СССР официально осуждали собственничество в отношениях и буржуазную ревность. Александра Коллонтай в манифесте о личных и сексуальных отношениях «Новая мораль и рабочий класс» критиковала «эгоистичную замкнутую семейную ячейку».



«Третья Мещанская»

В публичном поле декларировалось, что парень и девушка должны быть «из одного социального камня, а биологическое удовлетворение ему [парню] дает та же самая девушка». Пока элиты экспериментировали с полиаморией (Осип Брик, Лиля Брик и Владимир Маяковский – союз, которому Шкловский был непосредственным свидетелем; Лиля Брик обаятельно писала, что втроем они жили «и духовно, и территориально вместе»), пролетарии в больших городах без указаний сверху активно практиковали внебрачные связи. Наталья Лебина в исследовании «Советская повседневность: Нормы и аномалии» пишет, что две трети городских парней и девушек в 1920-е годы начинали заниматься сексом до восемнадцати лет, а многие комсомольцы имели двоих-троих партнеров одновременно. Дореволюционная богемная практика (конец XIX – начало XX века в русской культурной среде – сплошные любовные треугольники) после 1917 года дошла до обычных людей: «побольше биологии и поменьше эстетики», – требовали перемен юные сердца. Так что «любовью втроем» мало кого в те годы можно было удивить.

Однако экранная история сожительства Людмилы, Николая и Владимира не вписывается ни в новую мораль, ни в традиции буржуазной семьи, ни в практики сексуального раскрепощения. «Третью Мещанскую» точно не назовешь пропагандистским фильмом об открытых отношениях в коммунистическом обществе, как и изобличением мещанства, – так что замешательство зрителей-современников с классовой оптикой легко понять. Мужчины, Николай и Владимир, вроде бы и рабочий класс, но любят поваляться на диване в кошачьих позах, а Людмила существует в унизительном положении «подай-принеси». Трое ни с кем не общаются (только изредка к ним заходит дворник) и живут обособленно, по сути «замкнутой семейной ячейкой», против которой восставала Коллонтай. Слов и визуальности для секса в раннем советском кино тоже не найдено, вообще никаких. Владимир признается

«Третья Мещанская»

Николаю: «…что я с твоей женой…» Остальное зависает в воздухе: немое кино в этом случае – особенно немое. Вся «любовь» происходит за кадром, да и сексуальное удовольствие не обозначается в сюжете как что-то важное: может даже показаться, что интрижка Людмилы и Владимира началась от безделья.

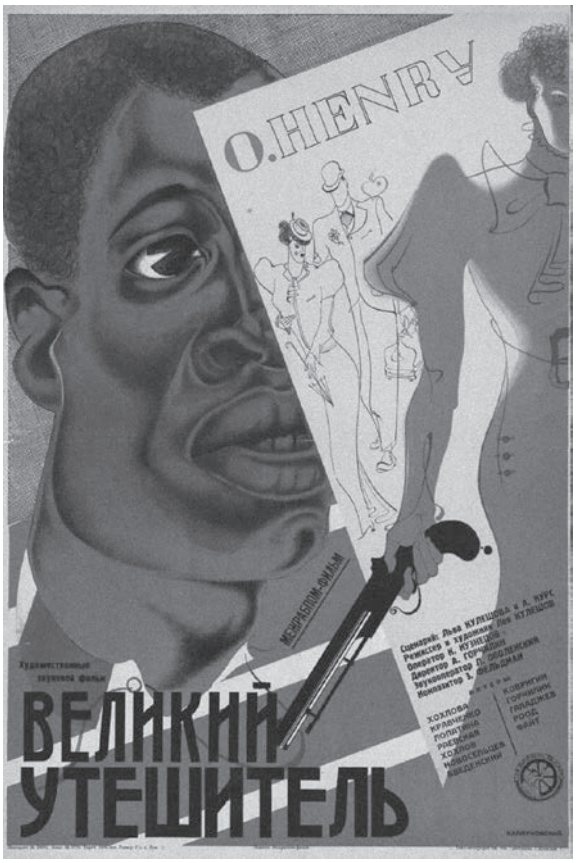
Союз на Третьей Мещанской вообще вернее будет назвать скукой втроем, а не любовью втроем. Вначале Людмиле очень скучно с мужем Николаем, потом становится так же скучно с Владимиром, потом скучно с ними двоими («Надоели вы оба!»). Интересно и легко только Николаю с Владимиром: между ними быстро и интуитивно образуется счастливый союз с игрой в шашки, улыбками и общим хорошим настроением – теперь они игнорируют Людмилу. В их отношениях с нежными поцелуями, вкрадчивыми взглядами и теплыми объятиями сейчас легко считывается гомоэротический подтекст, даже если он не вкладывался авторами. Владимир принимает изящные позы, ведет себя не по-пролетарски жеманно, выглядит хрупким («щуплым», по выражению Николая) и застенчивым; а бойкий неотесанный Николай только рад его лишний раз потрогать, обнять, поцеловать и ущипнуть. Когда Людмила объявляет «мужьям», что беременна, решение мужчин – делать «аборт в складчину». От такого равноправия она несется прочь из Москвы с Ярославского вокзала. Рельсы, вагоны, титры.

Финал с уезжающей Людмилой, которая решила сохранить ребенка и бросить обоих «мужей», сам Шкловский объяснил остроумно и неожиданно: «Мы не сообразили, куда деть женщину, и просто отправили ее за город». Людмила – обременение, и, чувствуя это, она самоустраняется из жизни беззаботных мужчин, которые заняты большими общественными подвигами – строительством Москвы и печатью народных газет и журналов. Беременность меняет жизнь и статус только женщины, делая ее уязвимее, и никак не сказывается на здоровье и благополучии

партнеров: быть отцом или нет, зависит только от мужской совести. «Кажется, мы с тобой подлецы!» – осеняет Николая и Владимира. Но ненадолго: дома осталось сваренное Людмилой варенье – пора пить чай. Баба с возу.

Финал «Третьей Мещанской» было бы приятно трактовать в 2021 году как феминистский: казалось бы, молодая женщина сама выбирает свою судьбу, отказывается от опостылевшего брака, от любви втроем и от плохих отцов для своего ребенка. Но легкость, с которой Николай и Владимир остаются жить вдвоем в комнате на Третьей Мещанской, отдает горечью. Советские мужчины в большинстве своем не имели и не хотели иметь ничего общего с миром отягчающего быта, детьми и женскими проблемами. Отношения строились как будто бы новые, а ответственность в них распределялась по-старому. В жизни женщины изменилось все, в жизни ее мужчин – практически ничего.

Что вообще чувствует Людмила, кроме обиды на партнеров и радости от их спонтанного внимания, мы так и не узнаем. Узнаем только, что безработная домохозяйка уезжает из собственного дома неизвестно куда воспитывать ребенка одна, как тысячи матерей-одиночек 1920-х, пожинавших последствия открытых браков и новой морали. В 1936 году, в эпоху Сталина, чей молодой портрет украшает густо обставленную комнату на Третьей Мещанской, аборты в стране законодательно запретят. И у женщин, подобных Людмиле, останется три ненавистных выбора: рожать нежеланного ребенка, делать подпольный аборт или избавляться от новорожденного. Свои проблемы на десятилетия впредь женщине придется решать одной, пока двое «мужей», развалившись на спине, будут пить чай со сваренным ею вареньем. ◆


O. HENRY
МЕЖРАБПОМ-ФИЛЬМ
Художественный
звуковой фильм
ВЕЛИКИЙ
УТЕШИТЕЛЬ

Производственное сетевое
Художественный Фильм
„Русь"
Москва.
Постановка
А.А. Протазанова
АЭЛИТА
анта.....одели.....ума....

Электро-театр
УРАН
Сретенка 19
Тел. 2-13-74
с 19 НОЯБРЯ
Начало
будни 7.30, 9, 10.45
праздн. с 4.30
ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ
ЗАКРОЙЩИК
ИЗ ТОРЖКА

В. РУКЛЕВСКИЙ
В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
МУЖ - Н. БАТАЛОВ
ЖЕНА - Л. СЕМЕНОВА
ТРЕТИЙ - В. ФОГЕЛЬ
ТРАГИКОМЕДИЯ
В 7 ЧАСТ.
ПО СЦЕНАРИЮ В. ШКЛОВСКОГО
(3-я МЕЩАНСКАЯ)
ЛЮБОВЬ ВТРОЕМ
ПРОИЗВОДСТВО СОВКИНО
РЕЖИССЕР
А. РООМ
ОПЕРАТОР
Г. ГИБЕР
ХУДОЖНИК
С. ЮТКЕВИЧ

ШАХМАТНАЯ
ГОРЯЧКА

МЕЖРАБПОМ-РУСЬ
2 СТЕНБЕРГ 2
ДЕВУШКА
С
КОРОБКОЙ

Дарина Поликарпова

ФИЛЬМ О ФИЛЬМЕ

«Стеклянный глаз»
Авторы сценария, режиссеры
Лиля Брик, Виталий Жемчужный
Оператор Константин Венц
Художник Сергей Козловский
В ролях: Анатолий Головня, Вероника Полонская, Николай Прозоровский
«Межрабпомфильм»
СССР
1928

I

«Стеклянный глаз», созданный на излете советского авангарда, остался в истории за авторством *той самой* Лили Брик и Виталия Жемчужного – завредакцией журнала «Советское кино», уже имевшего режиссерский опыт в театре Мейерхольда. Хоть упоминания ленты редки и необязательны, за ней закрепился странный статус: с одной стороны, «Стеклянный глаз» записывается в киноэксперименты, с другой – если строго следовать контексту создания – проходит по статье «культурфильма» – так в советской номенклатуре называли просветительскую документалистику (впрочем, едва ли официально могла быть другая). Такое совмещение может смутить современные привычки к классификациям, однако вполне подходит авангардным 20-м, где понятное власти намерение показать трудовые будни крупного предприятия легко уживалось с формальной виртуозностью, о которой можно было умолчать в сценарной заявке – как в «Одиннадцатом» или «Симфонии Донбасса».

Вот и со «Стеклянным глазом» вышла похожая история. Лента подавалась как «сатира на заграничный игровой фильм с целью пропаганды культурфильма»[1]. Для этого Брик и Жемчужный делили ее на две половины: в первой – компиляция документальных кадров, раскрывающих широту возможностей киноглаза, во второй – пародия на среднюю «буржуазную» мелодраму, предваренная постановочными кадрами якобы со съемочной площадки. Комиссии структура показалась настолько сложной, что заявку утверждали с сомнением: поймут ли зрители, что здесь высмеивается? не запишут ли, обознавшись, во вредителей «наших» – Пудовкина и Эйзенштейна? Брик и Жемчужный отделались заверениями, что доведут сценарий до нужной степени

1. История создания взята из замечательной статьи Натальи Рябчиковой. См.: *Рябчикова Н.* Межрабпомфильм между экспериментом и цензурой: дело «Стеклянного глаза». – ГИТИС, «Театр, живопись, кино, музыка», 2019, № 3, с. 71–90.

прозрачности, с оговорками получили разрешение и приступили к поиску хроникальных материалов, съемкам и монтажу. На экраны «Стеклянный глаз» вышел в 1928 году: имел успех у зрителей (шел в прокате долго и расписан был на много экранов), критиков разделил на два лагеря, но у руководства все-таки вызвал однозначное неприятие – во всяком случае Лиля Брик больше в кино не работала.

Когда пришлось выбирать, какому произведению раннего советского кино посвятить текст, мне сразу вспомнился «Стеклянный глаз». Не только оттого, что этот фильм – во всех смыслах странный – незаслуженно обходится вниманием, но еще и потому, что для меня он предстает авангардом *per se*. Не просто выражением, но препарированием модернистских 20-х – уже только поэтому стоящим в авангарде своих авангардных лет. По ряду причин кажется, что на концептуальную сложность фильма Лиля Брик повлияла сильнее своего стихийного соавтора. Хотя бы потому, что Жемчужный потом снимал вполне конвенционально, а вот не поддержанная сразу после «Стеклянного глаза» заявка Брик даже в формате наброска ошеломляет несвоевременностью. Как смогла она придумать фильм с намеренно косноязычным названием «Любовь и долг или Кармен» и предложить снимать его так: простенький бульварный сюжет переснять четыре раза и с помощью перемонтажа насмешливо адаптировать для разных аудиторий?[2] Теперь уже ясно, что с подобным экспериментом нужно было выждать лет тридцать-сорок, минимум до поколения Годара.

Важно и другое: если верить заметкам Брик, в ходе коллективной работы над «Стеклянным глазом» ее творческая воля воплотилась именно в монтаже – и в традициях советского авангарда это главный компонент фильма. Как знать, может быть, задержись Брик в кино или приди в него немного раньше, ей удалось бы встать в один ряд с другими советскими женщинами-монтажерами с яркой режиссерской амбицией – Эсфирью Шуб и Елизаветой Свиловой. Пусть не сложилось, но даже в одном «Стеклянном глазе» можно разглядеть масштаб замысла Лили Брик, который одновременно и следует перцептивному модернистскому императиву, и – напротив – преодолевает его ограничения, вводя в фильм ту критическую интонацию, которой много позже вооружились киноэссеисты второй половины XX века.

II

Не секрет, что ранний киноавангард – это в чистом виде «кино о кино». Если поздним послевоенным экспериментаторам приходилось озадачиваться «движением против» – преодолевать уже закрепившиеся конвенции, то режиссеры 1920-х годов скорее занимались изобретением норм – прокладывали собственные тропинки по глади неисхоженных территорий. Теоретики в это время счастливо уживались с практиками, ведь беспокоил их один и тот же вопрос: что такое кино? В чем его своеобразие как техники, аппарата и какими должны быть объекты, на которые этот аппарат направляет свой взгляд? Отсюда рифма центральных

2. О замысле фильма и комментарий к нему см.: *Босенко Валерий*. Лиля Брик: «Любовь и долг». – «Искусство кино», 1998, № 10. URL: https://old.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article25

концептов 1920-х: киноглаза и фотогении (которую вернее было бы уже тогда назвать киногенией). То и другое про изучение возможностей кино, его собственных свойств. Киноглаз – это способ видеть так, как раньше не видел никто. Киногения – чувственное качество объектов, которое выманивается из них пристальным киновзглядом. Если соединить и перевести из теории в практику, обозначится непреходящее стремление к движению на ощупь: мир хорошо знакомых объектов и поз, которым давно дарованы четкие понятия, утратил определенность. Все застывшие формы обратились в движение, за которым поспевает лишь киноглаз, а мы, запаздывая, ступаем по оставленным им следам. С таким миром – составленным не из вещей, а из их чувственных качеств – встречались и режиссеры, заглядывающие в глазок кинокамеры, и зрители, замершие перед экраном, на котором как будто впервые увидели колышущуюся листву.

В первой – документальной – части «Стеклянный глаз» становится каталогом всех известных авангарду киногеничных процессов. Здесь, кажется, важно еще раз напомнить, что как монтажер Брик занимается компиляцией – отбирает фрагменты хроник и добывает нужные кадры из уже отснятых фильмов. Но специфика материала делает попытки атрибуции тщетными: может ли вовсе у кадров, легко поддающихся перемонтажу, существовать подобие постоянной прописки? Тем более у таких: горящее здание, подвижные тела спортсменов, танцы, движение уличного транспорта, потоки воды, лифт, устремившийся вверх мимо металлических балок. Из нынешнего дня ни я, ни вы не возьметесь сказать, откуда точно они позаимствованы, но сработает общее припоминание: все это уже было или еще будет в киноавангарде в целом. У Вертова – станковые шестеренки и стремительные бегуны, у Ивенса – перекладины балочного моста, у Шилера и Стрэнда – высотки под орнаментальными ракурсами, у Руттмана – спешащие среди толп уличные трамваи, у Клера – ноги танцующей балерины, у Виго (еще только будет) – движение тела в воде. В «Стеклянном глазе» находится место и самому знаменитому, доисторическому кинодвижению – галопирующим мейбриджистским коням. Со временем каталог киногеничных процессов расширится (в 1920-е никто еще, скажем, не разглядел в сексе субститут танца и спорта), но и без того ясно, на что снова указывает монтажная серия Брик: самое киногеничное свойство мира – это движение. И чем раскованнее с ним обращается фильм, тем он ближе к кино.

«Стеклянный глаз», впрочем, погружается в историю кино еще на пласт глубже, обращаясь не только к признанным в 1920-е годы мотивам, но и к тем маргиналиям, которые в авангарде не особенно прижились. Чем кино поражало еще в самом начале? В числе ранних направлений Жорж Мельес, например, перечислял «научные» и «географические» фильмы. Первые впечатляли тем, как киноглаз варьирует масштаб ви́дения в содружестве с другими оптическими приборами – микроскопами и телескопами. Вторые настаивали: кино оставило позади поезда и автомобили, скрадывая любые расстояния монтажной

«Стеклянный глаз», режиссеры Лиля Брик, Виталий Жемчужный

склейкой. Потому и Брик, составляя каталог кинематографических возможностей, чередует кадры этнографических фильмов из Африки, Азии, Северной Америки с оживленным сообщением молекул. Монтаж она использует как центробежную силу: он не собирает, а разъединяет, не складывает фрагменты в целое фильма, а строит серию без конца, сильнее тем самым подчеркивая безграничность кино.

Можно понять недоверие к Брик, вложившей такой результат в рамку культурфильма. Сложно представить, чтобы сообщество зрителей, чиновников и дельцов приветствовало сведение кино к функции глаза. В этом экстремально популярном для авангарда образе прагматикам всегда чего-то недостает. Киноглаз ведь вопиюще своеволен, только силой его можно заставить смотреть выборочно, производить селекцию, пригодную для заранее поставленных целей – превращать в первоклассный инструмент убеждения. Но первая часть «Стеклянного глаза» – каталог восприятий, которые умеют настаивать лишь на ощутимости своего присутствия. Финальный титр будто подписывает постановление о запрете всего авангарда сразу: «Показывать все это широким массам опасно».

III

Если бы фильм Брик и Жемчужного ограничивался только что описанной частью, он не претендовал бы на особое место в истории советского авангарда – скорее вписался бы в него на тех же правах, что и многочисленные ленты о широких возможностях киноглаза. Но структура «Стеклянного глаза» обладает дополнительной сложностью: рефлексивным *mise en abyme*, столь впечатляюще смелым для своей эпохи. Рабочее название ленты, кстати, – «Фильм о фильме», и оно определяет направление эксперимента не менее точно, чем формулировка «кино о кино».

Вторая часть начинается с постановочных кадров съемочного процесса – это то, что позднее станет темой для фильмов «Презрение»

Годара, «Положение вещей» Вендерса, «Восемь с половиной» Феллини, «Всё на продажу» Вайды (ряд можно продолжать очень долго). Сюжеты, вскрывающие кухню создания фильмов, к настоящему моменту обрели культовый статус. Они считаются (и часто вполне оправданно) своеобразной режиссерской исповедью, на которую отваживаются в момент кризиса, угрозы деперсонализации. Удвоение перспективы (оставаться режиссером за кадром и делегировать кому-то свою роль внутри) превращается в терапевтическую практику не менее личную, чем создание автофикшн-фильмов о детстве или любви. Впрочем, это отдельная тема для разговора. В кино 1920-х такому сюжету места не находилось – возможно, потому что сама фигура режиссера представлялась иной: выражающей себя не в переживании, а в скрупулезном праксисе, сравнимом с талантом инженера-конструктора. Таковы и редкие репрезентации. Любопытно, как первые кадры «Стеклянного глаза» рифмуются с «Человеком с киноаппаратом» – они фильмы-сверстники, их премьеры состоялись в январе 1929 года. В обоих случаях главное действующее лицо, конечно, сам аппарат (там и там он оживает с помощью мультипликаторной съемки), но тот, кто поддерживает его авантюры, – скорее оператор, чем режиссер, – тоже появляется в кадре. Как и Вертов, Брик и Жемчужный отправляют своего героя возиться с пленкой, поднимать трехногую камеру на крыши зданий и вершины холмов, на далекие острова и заснеженные спуски. В конце концов, оператор и камера ведь тоже часть мира, который с изобретением кино надлежит увидеть по-новому.

Но во второй части «Стеклянного глаза», когда от создания документального кино переходят к съемкам игрового фильма, меняются и интонация, и расположение фигур, и образ действий. Чтобы превратить живой кадр в манкую картинку, требуется серия неловких движений: разместить где надо искусственные фрукты и цветы, актеров припудрить и подкрасить для резкости черно-белого контраста, «налить» море, подготовить ветер, собрать из досок плоский корабль с идеальным фасадом. Съемочная группа с актерами и режиссером находится по одну сторону, а то, что заселит внутрикадровое пространство, – отчетливо по другую. Киноглаз не свободен, уже готовится смотреть в пределах исключительно жестких рамок.

Авантюрная геральдическая конструкция позволяет увидеть не только съемочную буффонаду, но и ее результат – тот самый фильм в фильме, где плоские картонки трюком превращаются в корабль, сошедший на воду. И здесь, конечно, происходит тот самый выход за пределы положенных авангардом границ: фильм становится не модернистской презентацией природы кино, а рефлексией о том, как кинодельцы используют его в собственных целях. Новаторство суждений сомнительно: отвращение к буржуазному душку театральных киноподелок в те годы – общее место (это легко найти в статьях Эйзенштейна и Вертова). Но вот кто еще тогда решался высказаться об этом не словом, а образом?

Еще любопытнее метод, выбранный для воплощения насмешки Брик и Жемчужным. Фильм, который снимают и сразу показывают, – пародия без оригинала. Компульсивные жесты актеров нам смутно знакомы: кто-то раньше наверняка так же заламывал от горя руки и жмурил большие глаза. Но кто и когда конкретно? Отказ отвечать на этот вопрос, желание обойтись без четкого референта до странности напоминает фотопроекты Синди Шерман и Сани Ивекович, опять же прием, ставший актуальным полувеком позднее. Это в 1970–1980-х можно было брать образы массовой культуры, обладающие удивительным свойством – казаться знакомыми, ни к чему конкретно не отсылая. Но очевидно, что именно этот механизм авторы «Стеклянного глаза» использовали, обращаясь к аудитории, которая *уже смотрела кино* и сможет добыть из представленных образов несуществующие воспоминания.

Разумеется, цензурная комиссия неспроста подозревала Брик и Жемчужного в лукавстве: «Стеклянный глаз» явно не выполняет своих обещаний. Лишь номинально ссылается на дихотомию «советское – западное», хотя на самом деле противопоставляет «чистую» документалистику игровым фильмам. Это опять же не ново: напротив, тенденциозно совпадает и с известными манифестами Вертова, и с идеей «кино факта», которую последовательно отстаивал ЛЕФ. Впрочем, имеются и расхождения. ЛЕФ, как известно, призывал собирать именно хроникальные материалы – летопись свидетельств, из которых потом по кирпичикам можно будет воссоздать портрет мятежной эпохи. Но тому, что Брик монтирует как оппозицию постановке, сложно было бы вменить охоту за фактами: это не кино фактов, а скорее *кино фактуры*. На нее-то и наступают бутафорские цветы и искусственное море. И потому единственное, чем может похвастаться игровой фильм в фильме, – неподдельно густые волосы Вероники Полонской, пусть и развевающиеся на фиктивном ветру.

Комиссия, конечно, опрометчиво поспешила с выводами, не вчитавшись в манифесты Вертова и не застав их интерпретацию у Жиля Делёза. В ином случае желанная оппозиция «буржуазное – коммунистическое» совпала бы с той, что получилась у Брик. Документальный авангард *per se* может быть и коммунизмом *per se*: делать из кино среду обитания, где уравнивается экспрессивный потенциал всех возможных вещей, – истинный эстетический материализм! ◆

Вадим Рутковский

ПРИВИДЕНИЕ СВОБОДЫ

«Привидение, которое не возвращается»
По мотивам новеллы Анри Барбюса
Автор сценария Валентин Туркин
Режиссер Абрам Роом
Оператор Дмитрий Фельдман
Художник Виктор Аден
Композитор Александр Шеншин
В ролях: Борис Фердинандов, А.Филиппов, Карл Гурняк, Дмитрий Кара-Дмитриев, Иван Лавров, А.Репин, Максим Штраух, Даниил Введенский, Е.Яковский и другие
«Совкино»
СССР
1930

Две или три вещи, которые я навскидку могу сказать об Абраме Рооме… Он снял «Третью Мещанскую», революционное высказывание о «любви втроем», отчасти вдохновленное подлинной историей отношений Маяковского и супругов Брик, благополучно избежавшее цензурных преследований (в 1920-е у власти были дела поважнее) и счастливо пережившее свое время. Он снял «Строгого юношу» – визуальную оргию советской античности; круг Тимура Новикова мог запросто включить фильм в образцы неоакадемизма, если бы был с ним знаком; «Юноше» с цензурой уже не повезло, в 1930-е «грубейшие отклонения» от канонов социалистического реализма карались беспощадно, и возвращение картины, которой сегодня поклоняются эстетствующие синефилы всех стран, случилось уже в постсоветскую эпоху. Ну и наконец: он носил бороду шарфом.

Про не самый распространенный способ ношения бороды я вычитал в воспоминаниях кого-то из современников Роома и вполне механически процитировал в студенческой курсовой по истории отечественного кино. Но мой вгиковский мастер Ростислав Юренев (1912–2002), со всеми представителями «большой кинопятерки» первого десятилетия СССР – Эйзенштейном, Роомом, Пудовкиным, Кулешовым и Вертовым – успевший лично «поручкаться» (и, я считаю, красиво завершивший свою профессиональную киноведческую деятельность, набрав в 1998-м курс из девяти прекрасных девушек и одного парня – меня), на этой фразе оживился: «Да, действительно выделялся такой бородой!» И пояснил, как она выглядела, огладив шею рукой.

Возможно, я не запомнил бы про этот пижонский «шарф» на шее Роома, если бы точно такой не украшал лицо Хозе Реаля, заключенного номер 479, главного

героя фильма «Привидение, которое не возвращается», выпущенного в 1930 году, между «Третьей Мещанской» (1927) и «Строгим юношей» (1935). «Мещанскую» и «Привидение…» разделяет еще одна картина – «Ухабы» (1927), но она не сохранилась. О большом промежутке между «Привидением…» и «Юношей» источники сообщают смутно: сидеть Роом не сидел, но после документального опыта «План великих работ» (1930), предвосхитившего вертовскую «Симфонию Донбасса» и в штыки принятого партийным руководством, был практически сослан в Киев. Тут, конечно, удивительно – великая (и в кавычках, и без) эпоха была полна сюрпризами: после опального «Строгого юноши» Роом не сгинул, не канул, а поставил на Киевской киностудии оборонный фильм «Эскадрилья номер 5» (1939), после чего стал штатным режиссером «Мосфильма». Бегло проглядев биографические данные, можно опрометчиво заключить, что его режиссерская судьба сложилась идеально. Две Сталинские премии, ордена и медали, звание народного артиста РСФСР, завидное профессиональное долголетие: первый фильм 1924-го, последний 1972-го. Киноведы – в частности, Ирина Гращенкова, посвятившая Роому не раз переиздававшуюся монографию, – к излишне оптимистическому взгляду не склонны, считают, что после «Строгого юноши» Роом был вынужден наступить на горло собственной песне, работал под идеологическим прессом, оставил «крамольный» интерес к частной жизни и вплоть до начала 1960-х делал фильмы, которые «дышат идеологическим верноподданичеством и мертвящим мастерством». Но и в вынесенном Гращенковой приговоре есть слово-оправдание: все-таки даже эти фильмы дышат.

Однако вернусь к бороде Роома и Хозе Реаля. Метаморфозы режиссера, отдавшего свой новаторский талант на службу государству-исполину, – тема отдельного исследования, цель этой небольшой статьи не так амбициозна: всего лишь дополнить круг входящих в синефильский культ фильмов Роома «Привидением, которое не возвращается». Снимавшийся как немой и озвученный в 1933 году фильм не так популярен, как две вышеупомянутые роомовские арт-провокации, что несправедливо. «Привидение…» – один из самых оригинальных, раскованных и полифоничных отечественных киношедевров, не только богатых на авангардные находки 1920-х годов, но вообще всех времен. Он шире жанровых определений: это, конечно, и политическая революционная драма – очевидно, в таком статусе «Привидение…» фигурировало в производственных планах студии «Совкино», – но и драма экзистенциальная, и футуристический триллер, и сюрреальная антиутопия. Он и подтверждает, и опровергает мифы о режиссере. Да, Роом часто поминается как опытный психолог и первопроходец кинематографического реализма, всё так, и бытовые сцены в доме Хозе Реаля точны и забавны, в них легко, азартно играет жена и муза Роома Ольга Жизнева – и в них, не пеняйте на каламбур, подлинная жизнь. Но в равной степени «Привидение…» – ошеломляющая социальная фантастика; испорченный современный глаз даже в титре с названием, пересекающим экран по диагонали стрелой

«Привидение, которое не возвращается», режиссер Абрам Роом

ввысь, видит неожиданную перекличку с уплывающими в галактическую бесконечность титрами «Звездных войн». Я не завираюсь: речь, конечно, не о том, что Лукас вдохновлялся советским авангардом, но об оправдывающем самые неожиданные рифмы существования фильмов в единой ноосфере (термин этот, кстати, родился у Вернадского в те же «лихие 20-е»).

Первый кадр – зловещий лес нефтяных вышек вперемешку с вышками смотровыми, жестокий и ехидный символ «свободного труда» в дегуманизированном мире победившего капитала, – выглядит шокирующе актуально. Сюжет Роом и сценарист Валентин Туркин[1] взяли из новеллы Анри Барбюса, обозначив место действия «одной из республик Южной Америки». У этого титра своя рифма: в контексте советских фильмов о тиранических режимах Латинской Америки «Привидение…» выглядит предтечей и фильма «Это сладкое слово – свобода!» Витаутаса Жалакявичюса, успевшего снять натуру в Чили до Пиночета; и политических фресок Себастьяна Аларкона, уже вынужденного снимать Сантьяго в Баку, а Анды в Коктебеле («Ночь над Чили» и «Санта Эсперанса» соответственно). Да, Аларкон во всех, кроме дебютного, фильмах избегал точных географических и политических координат – свои картины он посвящал всем борцам с фашистскими диктатурами. Как Роом, использовал метафорическое обобщение, чтобы выйти на орбиту притчи.

Герой-борец Хозе Реаль – узник тюрьмы, построенной «по последнему слову техники» художником Виктором Аденом, много работавшим в Германии (в том числе с Карлом Теодором Дрейером) и, безусловно, знакомым с художественными находками немецкого экспрессионизма. Впрочем, тут не прямые заимствования (они если и есть, то в диспропорциональных кабинетах тюремного начальства и игре отбрасываемых решетками теней), а общность взгляда – на мрачный мир бесцеремонно наступающего будущего: тюрьма Роома и Адена – постоянно открытый

1. «Привидение…» было последней работой Валентина Туркина (1887–1958) в кино: в 1928-м он создал кафедру сценароведения и следующие тридцать лет посвятил педагогической деятельности, сначала в Госкинотехникуме, потом во ВГИКе.

«Привидение, которое не возвращается»

взору надзирателей улей, лишающий бесперебойно поступающих жертв всякого частного пространства. В этом фантасмагорическом каземате без напряжения видится и пророческий образ нынешнего технологичного цифрового расчеловечивания и тотального досмотра интимной жизни (радости которой Роом воспевал в других уже названных фильмах).

Тюрьма на грани бунта – заключенный под номером 390 бросился с третьего этажа, разбился насмерть. Охранники «восстанавливают порядок», бросая настоящих буйных в карцер – «да разве Реаля проймешь карцером». Хозе, сыгранный значительным театральным актером и режиссером-экспериментатором Борисом Фердинандовым, осужден пожизненно; ему терять нечего. И тут на помощь тюремщикам приходит садистский закон. По прошествии десяти лет отсидки узник имеет право на один день относительной свободы: сопровождающий агент будет стрелять при попытке к бегству. На то и расчет: «Еще ни один не возвращался», – гадко ухмыляется тюремное начальство. Реаль отказывается от «сыра в мышеловке», но срабатывает приманка – письмо жены. И он отправляется в долгую дорогу в дюнах: инопланетные, источающие космическое одиночество пейзажи «Привидения…», найденные магической камерой Дмитрия Фельдмана в Азербайджане, – еще один пласт фильма, рассказывающего о бесконечных метаниях человеческого духа. И находящего позитивный материалистический выход из всех социальных и экзистенциальных тупиков в марксистском ключе: Хозе Реаль обманет прожженного агента-убийцу (роль Максима Штрауха, который, по иронии судьбы, в 1938-м – сразу после съемок в «Строгом юноше» – сыграет Ленина в «Выборгской стороне» да так им почти на полвека в советском кино и останется), обретет свободу и возглавит стачку нефтяников. «Борьба продолжается» – последний титр «Привидения…», а первая фраза, которая в фильме звучит: «Товарищи, протестуйте! Требуйте!»

P.S. Невозможного Роом требовать не призывал. Революция – генеральная линия советского кино, только революция у Эйзенштейна и революция у Роома – разные вселенные. У Александра Сокурова в эссе об Эйзенштейне есть неудобные, резкие, но обоснованные слова, связанные с тем, что «есть явления, к которым можно приблизиться, но нельзя на них смотреть в упор и нельзя выставлять на всеобщее обозрение. Эйзенштейн и его единомышленники с этим “играли”»[2].

«Как гений и злодейство – явления в искусстве очень даже совместные, так и высокое предназначение вполне уживается с деструктивным осуществлением. В начале XX века у очень многих художников уже не было нравственных принципов. Они жили в невротическом ожидании красивой революции, подталкивая общество к грани, за пределами которой и сами-то не знали, что всех ожидает […]. И все это, на мой взгляд, – пишет Сокуров, – имеет прямое отношение к Эйзенштейну […]. Идеи общественного переустройства очаровывали и отождествлялись с новым искусством […]. Все начинали искать новые темпоритмы, новые краски, новые формы, новый воздух бытия, точно открывали мир заново. И это было страшным испытанием, в котором был большой соблазн гордыни. Жесточайшего высокомерия. Эйзенштейн, появившийся в ту эпоху, был оглушен этой эпохой и соблазнен. Он совпал со своим временем. Не опоздал, но и не опередил его. Шли нога в ногу. […] Когда я в первый раз смотрел фильм “Стачка”, я был совершенно сражен мощью деструктивной энергии, идущей с экрана. […] Это действие, замешенное на эротической агрессии, распространившейся на все сферы жизни: социальную, религиозную, интимно-семейную, государственную. Вся картина посвящена насилию всех над всеми. […] А кошмарный классический эпизод из “Потемкина” с ребенком в коляске, несущейся по лестнице к гибели! Можно делать все что угодно и все что угодно можно вынести на экран. Запечатленное на экране насилие – это не только смонтированный сюжет, но и спровоцированная реальность. И, конечно, “Стачка” – это цепь насильственных действий людей друг над другом с получением удовольствия. […] Победитель насилует побежденного, побежденный наваливается на победителя». Сокуров задается вопросом: «Быть может, проблема Эйзенштейна в отсутствии сострадания?» Известно, что Роом критиковал фильм «Броненосец “Потемкин”», потому что «людей нет, люди даются в схематическом состоянии, напоминающем машины». Собственно, косвенно он говорил о том же – об отсутствии сострадания, превращавшем казненных царских офицеров в безликую массу. Его собственный вклад в революционное киноискусство совсем иной; лица – пусть гротескные и потешные – здесь есть даже у самых проходных, незначительных тюремщиков. Роом мог быть дотошным бытописателем, мог создавать фантастические картины, но и там и там в центре внимания находился человек. Такая вот позиция. Почти мещанская. Первая и главная. ◆

2. Здесь и далее цит. по: *Сокуров Александр*. В центре океана. «Амфора», СПб., 2012.

Максим Селезнев

МОНЕТКА УПАЛА ТРЕТЬЕЙ СТОРОНОЙ

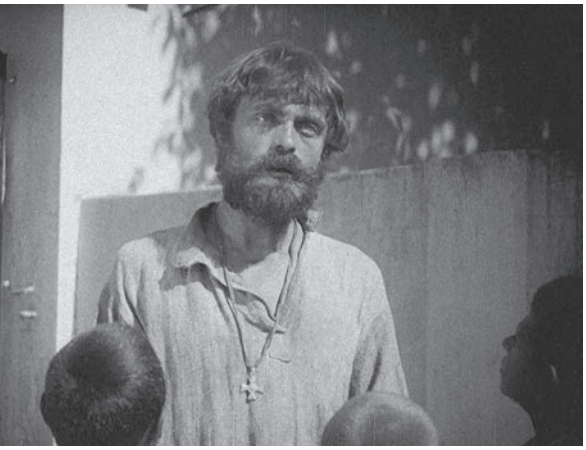
«Обломок империи»
Авторы сценария Фридрих Эрмлер, Екатерина Виноградская
Режиссер Фридрих Эрмлер
Операторы Глеб Буштуев, Евгений Шнейдер
Художник Евгений Еней
Композитор Владимир Дешевов
В ролях: Федор Никитин, Людмила Семенова, Яков Гудкин, Валерий Соловцов, Эмиль Галь, Сергей Герасимов, Урсула Круг, Варвара Мясникова, Вячеслав Висковский, Александр Мельников и другие
«Совкино»
СССР
1929

Визуальный контакт

Черный экран. Из пустоты лишь ненадолго проступают куски – животных, машин, людей. Подвижные фрагменты кидают в кучу фрагменты застывшие – прямо на промерзлый перрон. Безымянные руки прокалывают грудь мертвеца запиской: «Эти теперь не страшны». Те, что еще способны передвигаться, нагоняют убегающий бронепоезд. Солдаты исчезают, и тогда от привокзального мрака отделяются две новые фигуры. Тяжелые сомнамбулические движения будто притягивают их к груде трупов. Стоит им подобраться достаточно близко, как крупный план камеры отнимает у темноты лица: женщина в черном платке, вероятно, из местных, а за ней нескладный мужичок в ушанке. Неожиданно тот же кадр пронзает вспышка, что-то немыслимо живое, подвижное привлекает к себе зрительское внимание – блеск глаз. Поразительно, но кажется, это именно глаза того самого мужичка, сонной тупой громадиной прикованного к заднему плану. Его самого едва-то разглядишь, «на месте бороды – сплошное черное пятно»[1], а все-таки толщу мрака тоненьким острием продирает странный взгляд. Взгляд, будто направленный в какое-то нездешнее пространство, не имеющее ничего общего с ледяной мертвой ночью 1919-го, и вместе с тем взгляд, моментально приковывающий интерес, произносящий через экран что-то жизненно необходимое.

Именно с этого кадра, с первого визуального контакта по-настоящему начинается «Обломок империи» – фильм, который можно целиком прочитать как историю, написанную несколькими интенсивными взорами. Первый из серии незабываемых взглядов принадлежит актеру Федору Никитину, главному герою, чьего имени мы пока что не знаем («Без ума он… Без памяти… Контуженый солдат», – титром пояснит его спутница

1. Цит. по: *Мичурин Г.* Актер в немом кино. – В сб.: Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Л., «Искусство», 1968, вып. 1.



«Обломок империи», режиссер Фридрих Эрмлер

парой минут позже). Встреча Фридриха Эрмлера с Никитиным, определившая контур немых картин юного режиссера, произошла тремя годами ранее. «Я хотел бы играть злодея, в духе Яго»[2], – выпаливает актер, впервые явившись к Эрмлеру на порог ленинградской кинофабрики. Впрочем, уже на этой, первой прозвучавшей между ними фразе хочется приостановить рассказ о знаменательном знакомстве. Анекдот про Никитина, желающего исполнить роль шекспировского интригана, пересказанный со слов Эрмлера, вот уже несколько десятилетий курсирует из текста в текст. Тем не менее может закрасться сомнение, действительно ли окончивший мхатовскую студию Никитин мог быть столь наивен в своих кинематографических амбициях. Не присочинил ли эту деталь сам Эрмлер, не упускавший случая приписать своим актерам грехи театральности, которые сам он пытался искоренить. Тогда, в середине 20-х, Эрмлер – только-только начинающий кинематографист, не получивший почти никакого специального образования, зато в подражание ленинградской ФЭКС успевший создать свою собственную Киноэкспериментальную мастерскую (КЭМ). Собрав вокруг себя актеров, в отличие от Козинцева и Трауберга, он еще не имеет никакой ясной эстетической программы, если не считать за таковую лозунг-отрицание, в такт кинематографической современности кричащий: «Никаких переживаний, никаких перевоплощений!»

Тем поразительней появление в кэмовской труппе Никитина, чьи методы подготовки к роли и манера игры предполагали полную противоположность. Уже через несколько дней после первой встречи он в образе бездомного «тилигента» Вадьки, подбирая по дороге окурки и аккуратно избегая постовых, еще раз приближается к фабрике, где его сперва останавливает швейцар, зато с восторгом принимает Эрмлер: «Пришел живой Вадька!»[3]. Затем критики не раз скажут, что именно Никитин стал тем волшебным, почти алхимическим элементом кэмовского кино, в соприкосновении с которым остальные частицы, порой механически воспринятые у фэксов или у Кулешова, пришли в новое невиданное движение. Сам Эрмлер, не слишком любивший признавать

2. Цит. по: *Бродянский Б.* Федор Никитин. М. – Л., «Теа-Кино-Печать», 1929, с. 10.

3. Там же, с. 12.

чужие заслуги и умалчивавший, например, о роли сооснователя КЭМ Эдуарда Иогансона, сквозь ворчание о театральном прошлом Никитина («его богом был Станиславский») впоследствии все же вспоминал о его особенной роли: «Мои кэмовцы двигались лучше, дрались лучше, носили костюм лучше, но они были механическими, а Никитин был человечен»[4].

Но и здесь сомнение. Ведь о «пробах на народе» Никитин писал как о методе, придуманном самим Эрмлером[5]. Вся съемочная группа незаметно сопровождала актера, переодетого босяком, подсматривая и подслушивая ценные детали для будущего фильма – так, презирая Станиславского, Эрмлер интуитивно повторял контуры его метода. Впрочем, сам Фридрих Маркович не видел никакого противоречия в своих взглядах, убежденный в смутном различии между «театральным перевоплощением» и Никитиным, в протянутую руку которого прохожий опускает монету, распознав в нем настоящего нищего[6]. Потому, очевидно, несправедливым будет переписывать успех немых эрмлеровских работ на счет одного Никитина. Удивительная органика и киногения актера стала шансом для молодого постановщика, но и самому Никитину, кажется, нужны были холодная формалистская машинерия Эрмлера и кэмовские физкультурники (среди которых, впрочем, тоже выделялись талантливые исполнители), чтобы его взгляд так громко зазвучал, стиснутый между фрагментами живой и мертвой материи. Тот самый пронзительный взгляд, что завладел нашим вниманием в первой сцене «Обломка империи». Сам Эрмлер позднее писал: «Глаза Никитина выражали все – и горе, и радость, и гнев, и ласку, а в глазах других актеров я этого не находил»[7]. Результат – четыре фильма, снятые с 1926 по 1929 год: «Катька Бумажный ранет», «Парижский сапожник», «Дом в сугробах», «Обломок империи».

Узнавание слова

«Обломок империи», как, впрочем, и некоторые последующие одиозные работы Эрмлера, стоит отнести к разряду тех картин, что радикально распахнуты любому наблюдателю, любой интерпретации. Будучи истовым коммунистом, бравирующим своей прежней работой в ЧК, Эрмлер всю жизнь создавал картины редкой полифоничности, где каждая сцена расплывается в странной двусмысленности. Такими станут соцреалистические варварские «Крестьяне» (1935), где грубейшей выделки монолит идеологии коллективизма продет сквозь тончайшие нервические линии, подобающие скорее типажам Достоевского. Таким станет и фильм – приговор врагам народа «Великий гражданин» (1937), неожиданно обретающий форму фильма-диспута, совпадая и не совпадая в своем репрессивном и одновременно диалогическом намерении с реалиями 1937-го. Его главные работы страсть как удобно смотреть и оценивать с любых позиций – в них находит наивысшее выражение тоталитарное кино, в них же таится подробнейшее критическое автоописание сталинизма, они являют лучший образец соцреалистического канона и вместе

4. *Эрмлер Ф.* Слово об актере. – В сб.: Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. Л., «Искусство», 1974, с. 246.

5. См.: *Никитин Ф.* Судите сами. – «Искусство кино», 1969, № 7, с. 133.

6. *Эрмлер Ф.* Слово об актере. Цит. изд., с. 245.

7. Там же, с. 246.

с тем работают по типу модернистского проекта. Не претендуя на разрешение загадки эрмлеровского кинематографа, которой, вероятно, и стоит оставаться вечно безответной и вечно получающей новые ответы, в этом тексте я озвучу сразу несколько вариаций прочтения «Обломка империи», подаренных фильму современниками, кинематографистами, историками.

Версия первая, самая прямолинейная. Перед нами рассказ о старом и новом. О рождении социалистического порядка из беспамятства и хаоса гражданской войны. О победе футуристического Ленинграда над мраком дореволюционного мира – перевороте, совершенном в одном отдельно взятом сознании человека, потерявшего память, а теперь обретающего ее в придачу с утопией советской жизни. «Простодушная и наивная, но высоко эмоциональная радость показа впервые вещей нового мира», – напишет об этом драматург и литературовед Адриан Пиотровский, упоминая «Обломок…» в тексте 1936 года[8]. Одним словом – анагноризис. Взяв на вооружение аристотелевский термин «узнавание», киновед Николай Иезуитов в то же время предложит через него воспринять весь фильм – этот последовательный полуторочасовой сеанс, необходимый для того, чтобы вспомнить все: «тема узнавания построена не столько на узнавании […] им (главным героем. – *М.С.*) своей жены, своих знакомых, сколько на узнавании нового социального мира, выросшего за время бессознательного состояния героя, новых общественных отношений, новой культуры»[9].

Любопытно, что каждая подготовка кинороли для Никитина становилась именно что методичным процессом постижения незнакомого, чужого. Как уже описанные в этом тексте блуждания по Ленинграду в лохмотьях бродяги. Как решение отправиться в колонию глухонемых перед съемками во второй у Эрмлера роли – в «Парижском сапожнике». Борис Бродянский, размышляя о практиках Никитина, приводит цитату из романа «Преступления Кирика Руденко», по которой поставлен фильм:

> Кирик сморщился. Смутно смотрел в побелевшие Катины глаза, в толковавшие ему губы, пока она в десятый раз повторяла ему одно и то же слово, сознание бродило вслепую с предмета на предмет, он будто ощупывал смысл всех слов, которые она произносила, и мозг работал так же осторожно и чутко, как руки человека, направленные в тьму и искавшие в ней дорогу… –

и, сразу же возвращаясь к Никитину, восторженно продолжает мысль: «Процесс узнавания слова! Когда слово узнают в лицо, как узнают случайную, личную встречу или мало знакомый перекресток нехоженых путей. Федор Никитин в работе над ролью Кирика Руденко применил тот же свой метод наживания артистического капитала»[10]. Человек, передвигающийся на ощупь, обо всем узнающий только через физическое действие, – знакомый образ. Не той ли сомнамбулой, не сознающей пространства вокруг, а потому способной полагаться лишь

8. Цит. по: *Пиотровский А.* Фильм о монгольском народе. – «Искусство кино», 1936, № 7, с. 53.

9. *Иезуитов Н.* Проблема занимательности. – «Искусство кино», 1934, № 1–2, с. 118.

10. *Бродянский Б.* Федор Никитин. Цит. изд., с. 14.

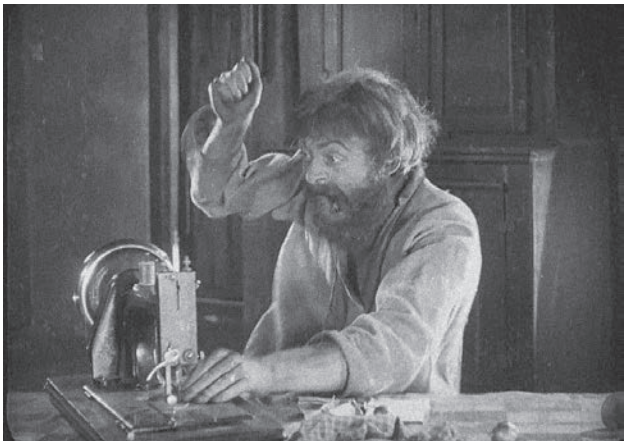
на границы собственного тела, на взгляд, направленный перед собой, мы узнали его на первых минутах «Обломка империи»?

«Обломок империи»

Материя амнезии

Следующий эпизод выбросит нас на яркий дневной свет: тот же перрон, только без следов прежней катастрофы, «1928 г.», – сообщает надпись, но для него ничего не поменяется. Той же полуосознанной неуклюжей массой контуженый передвигается по дому и по двору, местные мальчишки липнут к нему, чудаку, тянут за собой к прибывающему на станцию поезду, заглядывают в потешное лицо блаженного. Как вдруг на станции обыкновенная глуповатая улыбка стирается – кадром снова неожиданно завладевает сосредоточенный насыщенный взгляд. Никитин чуть наклоняет голову вбок, точь-в-точь тем же движением, каким собаки порой чуть поворачивают шею, всматриваясь в хозяина, изо всех сил силясь понять, что именно от них хочет человек. На лице Никитина повисает долгое неподвижное выражение, трудно поддающееся однозначному объяснению.

При написании текста я пересматриваю этот четырехсекундный сегмент многократно, раскладываю его на столе монтажной программы, всматриваюсь в каждый отдельный кадр. В движении он только что вроде бы сообщал смирение, сквозь которое пробивалась разве что нотка любопытства. Но стоит остановить картинку, как ее наводняет чудовищной силы отчаяние, какое нельзя сочинить за секунду, только собрать по крупицам из нескольких лет. Проскальзываю по кадрам вперед – и сгусток частного кошмара будто бы тоже соскальзывает с поверхности кадра, в глазах Никитина уже читается молчаливое безусловное принятие. Любовь? Его глазам и в самом деле отвечают испуганные глаза женщины из окна поезда. Впрочем, в отличие от лица Никитина, красивое женское лицо пока что напоминает скорее маску, изменяющую выражению застылого страха только в самые последние секунды, уже отдалившись от окна и потерявшись в расфокусе глубины купе. Немую сцену прерывает громкий звук вокзального колокола, извещающий



«Обломок империи»

об отправлении. Никитин бросается к станционному служителю, но поздно; оборачивается к тому окну, где только что привиделась будто бы знакомая девушка, но теряет и ее.

Пожалуй, самая известная и ключевая для развития сюжета сцена всего фильма случится сразу после этого столкновения на перроне. Хочется зафиксировать – она тоже была запущена именно взглядом, напряжением между двумя парами смотрящих друг в друга глаз, и именно в пространстве между ними, вмещающем не только названные выше эмоции, но и целое десятилетие, с 1919 по 1928 год, уместится весь следующий эпизод. Эпизод под рабочим названием «Машинка-пулемет».

Встревоженный случившимся безымянный герой возвращается домой и поднимает со стола случайно подвернувшийся колокольчик. Раздавшийся звон возвращает его к удару вокзального колокола, прервавшему волнительную встречу (звук, которого мы, зрители немого кино, не слышим), взрывает голову контуженого россыпью воспоминаний. На сверхбыстром монтаже мелькают беспорядочные картинки, сквозь них настойчиво повторяется одно женское лицо, все еще незнакомое. Дальнейшее развитие эпизода полностью подчиняется ассоциативным рифмам: разгоряченный герой хватается за швейную машинку на столе – ее массивное колесико напоминает о ходе отдаляющегося поезда; с нарастающей скоростью пронзает пустоту иголка, выпуская из-под себя невидимые строчки, – с той же злостью строчит фронтовой пулемет, запуская конвейер смерти; с опрокинутого стола на пол падает и катится катушка ниток – это катится орудие, это вновь рвет кадр по диагонали поезд; наклонившись за катушкой, взгляд ловит Георгиевский крест, свисающий с шеи, – вид креста, сперва усиливая горячку монтажа, в конце концов выбрасывает нас к пространному флешбэку, обратно из которого герой вернется уже с обретенной памятью. С обретенным именем: «Я знаю, кто я… Я унтер-офицер Филимонов!!!»

А нас сказанное приближает ко второй версии прочтения, вероятно, самой спорной и замысловатой. «Обломок империи» – грандиозное размышление об амнезии. О беспамятстве сперва в чисто медицинском

смысле – только что пересказанная сцена несет на себе явный отпечаток увлечения Эрмлера фрейдизмом, равно как и пребывание Никитина в психотерапевтическом институте при подготовке к роли. Но помимо клинической картины забвения фильм дает подробное описание амнезии в ее историческом и культурном измерениях. Впервые мы встречаем контуженого унтер-офицера Филимонова в разгар гражданской войны, в 1919-м (по иронии за этим годом после фильма Михаила Чиаурели закрепится эпитет «незабываемый»), а сцена с «машинкой-пулеметом» возвращает ему память в 1928-м. Обстоятельства амнезии заставляют героя за мгновение стать на десять лет старше, осуществить революционный скачок в футуристическую реальность, прочувствовать своим телом и своей психикой насильственную резкую трансформацию, которую в те же годы претерпевала целая страна. Так из частного случая судьба несчастного Филимонова становится случаем коллективного, почти государственного характера.

Важно заметить, что беспамятству в «Обломке империи» противопоставляется вовсе не воспоминание, как следовало бы логически предположить, но скорее иные формы все того же беспамятства. Амнезическая материя неоднородна, но, подобно опухоли, разрастается сразу во все стороны, затрагивая будущее в той же степени, как и прошлое. Вырвавшись из обморока полного забытья к новой жизни советского образца, Филимонов очевидно затемняет для себя дореволюционное прошлое, подобно персонажам Андрея Платонова, ощущающим себя созданиями первых дней существования мира, ведущими отсчет от Октября, за границей которого нет и не было ничего – ни времени, ни пространства, ни языка (все приходится сочинять впервые, на ощупь, через «узнавание», как пояснил бы Коварский). Но ведь даже магическая реальность немыслимого будущего Ленинграда, куда кинется Филимонов на поиски жены, обволакивает своей особенной формой амнезии. Как любая сбывшаяся утопия, она застывает в гармонии и не приемлет такого тревожного и неаккуратного действия, как воспоминание. Герою действительно остается каждодневно именно *узнавать* новые контуры мира, но ни в коем случае не прибавлять к ним виденное прежде.

Тогда как внутри флешбэка, где мы оставили Никитина, повисает знакомая ледяная тьма. Как и в первой сцене с отступлением армии, черноту экрана лишь частично раскрывают косые линии света, узкие лучи фонарей, фар или прожекторов. Клочки белизны на поверхности кадра подобны обрывкам воспоминаний. В одном из таких лоскутков – солдат, погибающий под колесами танка. В другом Филимонов наконец находит и самого себя. Находит себя многократно. Он – пехотинец российской армии, идущий в штыковую атаку. Но он же – кайзеровский солдат напротив, замахнувшись на которого русский пораженно замирает, узнавая во враге собственное лицо, а потому вместо ружья в конце концов протягивая ему руку. Братание длится недолго: связисты с обликом Никитина отдают приказ артиллеристам, сыгранным одним

актером, – возможно, именно этот взрыв, в каком-то смысле организованный им самим, лишает Филимонова памяти.

Пересматривая «Обломок империи» в 2021 году и рассматривая эту галерею солдатских лиц, исполненных Никитиным в короткой сцене, сложно не увлечься одним хоть и ложным, но неизбежным сравнением. Сложно не «узнать» в перевоплощениях советского актера другого исполнителя с синдромом множественной личности – Антона Лапенко. Да, эрмлеровский прием – иллюстрация короткой интернациональной мысли о единстве всех солдат на полях империалистической войны, ставших одинаковыми жертвами своих режимов, не важно, на российской или немецкой стороне они вынуждены идти в штыковую. Здесь нет и следа трикстерских преображений и эмоциональной подвижности из сериала «Внутри Лапенко». И все-таки сложно избавиться от странного дежавю. Быть может, лишь оттого, что Никитин в этом эпизоде очень похож на Лапенко внешне. Но так запускается неожиданное совпадение уже на ином уровне, связанное с тем фактом, что сериал Алексея Смирнова можно описать как нечто вроде лучшей новейшей истории российской амнезии.

Каждую из личностей Лапенко мы знаем наизусть, еще до того, как они объявятся в кадре и станут что-то говорить. Все они словно бы наши ближайшие приятели, сотканные из типичнейших и милейших жестов, интонаций, привычек советского и постсоветского миров. Но если всматриваться в них чуть дольше той минуты, которой ограничивались первые ролики Лапенко, нетрудно заметить, что их узнавание было сколь мгновенным и безошибочным, столь безосновательным и ложным. Нам могло почудиться, будто через какое-то движение Инженера мы распознали и поняли типаж советского интеллигента 70-х, но нет, это «озарение» в равной степени применимо к «инженеру на тридцать рублей» современности или воображаемого будущего. Обстоятельство, которое почти что открытой декларацией зазвучало при переходе от первого, еще ностальгического сезона к симбиотическому второму. К сезону, где аллюзии на оттепель уже бесшовно соединялись с текстами песен сибирского панка, с классическими бандитскими сериалами 90-х, с отсылками к «Игре престолов». Не то чтобы копия, снятая с каждого из временны́х слоев, неаутентична – с каждой цитатой была определенно проведена бережная и внимательная работа, – но вместе с тем сериал очень чувствительно фиксирует амнезическую природу любого ностальгического приключения. Машинальное припоминание и забвение сливаются в единую массу – показательно, что многие референсы, что обнаруживают фанаты шоу, по словам создателей, не были намеренными. Чем глубже мы падаем в прошлое, тем лишь с большей силой врезаемся в плоскость поп-культурного настоящего или цифрового будущего. Чем обостреннее чувство узнавания героя, тем крепче мы его в тот же момент забываем. То, чему научил нас Лапенко сегодня, то, что пришлось усвоить унтер-офицеру Филимонову еще в 1928-м.

«Обломок империи»

Покидая его флешбэк, стоит заметить последнюю парадоксальную деталь. Каким болезненным и бесприютным ни выглядело бы его воспоминание, но те зловещие лучи света, отбирающие у черного экрана лишь его часть, в иной перспективе покажутся последним шансом уклониться от амнезического порядка. Позднее, уже в Ленинграде, новые товарищи героя заменят рваные полосы на равномерное и неподвижное электричество. В этом свете у экрана не останется слепых зон, но пропадет и способность сохранять, обрабатывать человеческую память. Забудется то, как, подобно лезвиям монтажных ножниц, человек без имени касался своих воспоминаний лучами прожектора.

Монетка упала третьей стороной

Раз и навсегда узнав в себе Филимонова и вспомнив, что у него была жена, герой первым же составом мчит в северную столицу. И вновь его путешествием управляет взгляд. Восторженные смеющиеся глаза по прибытии. Удивленные и смущенные чуть позднее в трамвае – через окна он еще не успевает как следует разглядеть сам город, но впечатляется новой солдатской формой и женскими ножками в чулках. Наконец постепенно его взор заполняется испугом, перерастающим в панику. На месте знакомого города – громадины первых советских небоскребов, вместо привычных прохожих – оживленный механизированный поток, даже монетка сжатая в ладони, предает, вместо ожидаемого николаевского профиля открываясь неведомым символом серпа и молота. «Куда я попал?» – вопит Филимонов, переходя с шага на бег. В социалистическое будущее – ответили бы ему критики 30-х. В классический сюжет русской культуры – десятилетиями позднее отвечает Евгений Марголит, тем самым сформулировав третью версию происходящего:

> Эрмлер пытается найти в “новом” мире для обновленного героя принципиально новое божество. На эту роль “пробуется” Ленин, растиражированный в картине во множестве изображений. Но само столкновение человеческой фигурки и монумента в одном пространстве (еще один

> эмблематичный кадр “Обломка…”) вызывает ассоциацию с “Медным всадником”, что отыгрывается в реакции героя на буквально преследующие его изображения неведомого пока вождя. […] Главный конфликт эрмлеровского фильма проходит не по линии “новое” и “старое”, как задумывался, – его “новый” человек сталкивается с “вечным”[11].

И действительно, в «Обломке империи» нетрудно отыскать множественные осколки слова «вечность». Начиная хотя бы с самого Никитина, которого Нея Зоркая крайне проницательно наречет «князем Мышкиным 20-х годов». Стоит ли удивляться, что он стал актером именно кинематографа Эрмлера, памятуя об одержимости последнего Достоевским (сознательные и невольные совпадения с романами Федора Михайловича можно затем будет отыскать во многих эрмлеровских работах; так, например, «Великого гражданина» критики и историки кино будут не раз сравнивать с «Бесами»). Сколько ни говори об амнезии, но сама логика сюжетов классической русской прозы прошлого столетия преследует каждого из наших героев – от унтер-офицера Филимонова до чекиста-режиссера Эрмлера и мхатовского актера Никитина. И если эмоционально подвижные и хрупкие характеры Достоевского, как было замечено не раз[12], не существовали в XIX веке, но были скорее предсказаны писателем, то почему бы и в самом деле не считать несчастного Филимонова не «Мышкиным 20-х», но самым что ни на есть настоящим, единственным князем Мышкиным? Таким, каким его выдумала не рука писателя, но сама русская история.

Впрочем, столь же беспокойно обстоит дело и со второй частью марголитовской оппозиции «вечность/новое». Новый мир, куда врезаются классические сюжеты, при ближайшем рассмотрении оказывается гораздо более подвижным, чем можно было бы судить при беглом взгляде на памятник богоподобному Ленину. Первое, что вызывает у Филимонова настоящий страх по прибытии в центр Ленинграда, – невероятное конструктивистское наваждение, «организованная гора», по выражению Анри Барбюса. Дом Государственной промышленности, чье строительство завершилось как раз в 1928 году во время съемки фильма. Только вот возведен первый советский небоскреб был не в центре Ленинграда, как заставляет поверить нас Эрмлер, но на площади Дзержинского в Харькове. Так, вернув память, Филимонов переносится не просто на десятилетие вперед, но куда-то еще дальше, в пространство воображаемое и будущее даже для 2021 года, пространство, не вполне сбывшееся по сей день. На одном из заседаний кинофабрики «Совкино» при обсуждении первой версии «Обломка империи» один из членов правления замечал, что фильм переполнен логическими несуразицами («у нас нет таких столовых, в Ленинграде нет таких домов»), но тут же сам находил оправдание странностям: «В том-то и дело, что здесь вещи взяты в своем развитии, в перспективе»[13]. Так неожиданно в фильме Эрмлера, как в магическом пространстве, сходилась вымышленная советская реальность, «данная в революционном развитии», с мотивами классической литературы в их историческом воплощении. Принц

11. *Марголит Е.* Великая переломка. – «Коммерсант», 15.03.2019.

12. Например, Вальтер Беньямин писал: «Ведь все без исключения великие поэты выстраивают свои комбинации в мире, которому лишь предстоит прийти: так парижские улицы бодлеровских стихотворений возникли только в первые годы XX века, да и людей Достоевского не было прежде» (*Беньямин В.* Улица с односторонним движением. М., «Ад Маргинем Пресс», 2012, с. 17).

13. Из стенограммы заседания правления кинофабрики «Совкино». Цит. по: *Эрмлер Ф.* Документы, статьи, воспоминания. С. 119.

Госплана Мышкин встречал сбывшуюся утопию шигалевщины. Ту самую анекдотическую утопию, изобретенную персонажем «Бесов», исходящую из желания безграничной свободы, но неизменно заканчивающуюся безграничным же деспотизмом.

Это приближает нас к четвертой, ревизионистской, версии прочтения «Обломка империи». На этот парадокс обращала внимание уже зарубежная критика в 30-х – вместо оды новому миру у Эрмлера получилось создать едва ли не ее разоблачение. Наиболее емко сформулировал то же мнение Петр Багров в обстоятельнейшем тексте-биографии Эрмлера: «Что же мы видим на экране? Человек – живой, обаятельный, у которого был свой мир, свой дом, жена, – попадает в мир конструктивистских громад, давящих его со всех сторон, в окружение безликих, хотя и полных энтузиазма, комсомольцев. […] к концу фильма он исчезает: растворяется в комсомольской массе. Даже борода – такая нелепая, клочковатая и запоминающаяся в начале картины – превращается в точно такую же аккуратную подстриженную бородку, как у остальных рабочих. Появился в новой, Советской России обломок империи, обломок старого мира, несовершенного, но живого, – и Советская Россия обкорнала его и обтесала, чтобы не выделялся»[14].

Как и многие другие работы Эрмлера, фильм «Обломок империи» Багров предлагает оценивать как «фильм-перевертыш», вроде бы восхваляющий советскую реальность, но невольными оговорками высвечивающий самые неприглядные ее стороны. На расширение того же двойнического образа могут сыграть слова Никитина, сказанные об Эрмлере десятилетиями спустя, Багров приводит их в том же тексте: «Интересный был человек, но непонятный. Для меня слишком трудный. Оборотень!»

Что ж, но теперь, довершив этот переворот, проследовав от просоветской трактовки «Обломка империи» к ее полной противоположности, хочется, чтобы в конце концов монетка упала третьей стороной. Вернемся к самому началу, к той сцене на ночном вокзале, откуда бегством спасались разбитые части. Филимонов, еще не знающий, кто он, стоял у груды трупов, в какой-то момент заметив движение между мертвецами: еще живой солдат. В хлеву, куда относят его тифозное тело, красноармеец замечает собаку с новорожденными щенятами и, изнывая от жажды, расталкивает выводок, чтобы самому напиться молока. Распластавшимся на земле, припавшим к груди непоколебимого животного его и обнаруживает патруль белых. Выдержав длинный насмешливый взгляд, командир наводит в его сторону пистолет – навстречу оружию смотрят две пары уставших живых глаз, человеческих и собачьих. Но, вместо того чтобы застрелить врага, патрульный выпускает пулю в животное. «А ты и сам подохнешь», – резюмирует он, собираясь уходить.

В дверях на него налетает вернувшийся Филимонов. Взгляд умирающей собаки встречается со взглядом беспамятного «Мышкина 20-х» (который ранее в тексте я уже сравнивал с внимательным взором животного). Если в 1929 году эта сцена могла задумываться как

14. *Багров П.* Житие партийного художника. – «Сеанс», 2018, 15.06.

натуралистический хоррор-этюд, то сегодня в ней предугадывается импульс к появлению новой, пятой (или какой бы то ни было по счету) версии прочтения «Обломка империи». Той версии, согласно которой сюжет фильма целиком возникает из силы и напряжения нескольких взглядов. Версии, что я и пытался наметить всем своим текстом в совокупности. Версии, внутри которой память умирающей собаки служит шансом на преодоление амнезической материи. Шансом переизобрести фильм, историю, судьбы героев, увидев их с иноприродной перспективы животного.

«Пишут всегда ради животных».

После ссоры на съемках «Обломка империи» Никитин и Эрмлер разойдутся почти навсегда. Став постановщиком значительных звуковых лент, Эрмлер надолго забудет о прежней звезде своего кинематографа. Никитин же на годы пропадет с экрана, продолжив работать в театре, а в 1941-м став выборным командиром взвода ленинградских ополченцев. В автобиографическом тексте, опубликованном в «Искусстве кино» за 1969-й, Никитин, спустя два года после смерти Эрмлера, станет высказываться о нем почтительно, упоминая, что через двадцать лет после «Обломка империи» им все же довелось встретиться в кино последний раз – на съемочной площадке «Великой силы», провальной эрмлеровской постановки о советских «ученых-вредителях». О ней, как и о сталинской кампании против лженауки, к концу 60-х все счастливо забудут, так что редактор «ИК», судя по всему, решил, что актер оговорился, и поправил название на «Великий *перелом*», фильм, где Никитин на самом деле не снимался.

«Обломок империи» вместе с картиной «Катька Бумажный ранет» впервые вернется на советские экраны в конце 60-х, после реставрации, инициированной Никитиным. Сам же актер будет неожиданно припомнен кинематографом и возвращен на экран в 1950 году. Тогда на «Ленфильм» из Москвы приедет Григорий Рошаль и в поисках актеров обнаружит в студийной картотеке знакомое имя: «Тот самый?! “Обломок империи”?! Жив?!»[15]. С этой случайности откроется новый этап никитинской судьбы – десятки новых ролей в кино и на телевидении, на «Ленфильме» и «Мосфильме». Одной из последних его картин станет драма Николая Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь…». Евгений Марголит в некрологе Никитина в 1988 году напишет: «Сыгранный им старик Крупенин попадал после инсульта в дом престарелых, блуждал по закоулкам памяти, как некогда безнадежно скитался по ним унтер-офицер Филимонов из эрмлеровского “Обломка империи”. Может быть, все цветовое мастерство оператора Леонида Калашникова в этой картине было необходимо прежде всего для того, чтобы передать невыразимую, пронзительную синеву никитинских глаз». ◆

15. Цит. по: *Ширяев Ю.* Актер, которого мы все «проходили». – «Искусство кино», 1967, № 10, с. 81.

Ярослав Забалуев

РЕДУЦИРОВАНИЕ БЫТИЯ

Неснятые фильмы Сигизмунда Кржижановского

Сигизмунд Кржижановский (1887–1950) – советский писатель, драматург, философ, историк, теоретик театра. Бóльшая часть его творческого наследия была опубликована только в 1990-е годы.

Человек в белой хламиде и терновом венце висит на иксобразном кресте, звучит торжественная музыка. Камера дает небольшой разворот, видны осветительные приборы и съемочная группа. Идут съемки фильма «Жизнь и деяния святого Иоргена», который заказан духовенством к празднику явления мученика. В этот славный день в городе традиционно выбирают невесту Иоргена, тянут жребий. Жеребьевка, разумеется, куплена духовенством, которое ломает копья и срывает глотки, решая, чья родственница удостоится денежного приза. Пока священники решают судьбу церковной казны, из тюрьмы в соседнем городе бежит элегантный жулик Коркис. Побег подготовлен и организован его сообщником Шульцем. Вместе они садятся в поезд, где обаятельный Коркис принимается ухаживать за Олеандрой – родственницей епископа.

Насмотревшись на то, как духовенство наживается на народе без всяких отмычек и прочих нарушений уголовного кодекса, Шульц и Коркис решают провернуть ограбление. По стечению обстоятельств Коркису приходится спешно напялить на себя венок и хламиду Иоргена, а Шульцу притвориться хромым. «Исцелив» подручного, Коркис утверждает свою репутацию подлинного святого и еще ближе подбирается к казне. Священнослужители под угрозой расправы предлагают ему «вознестись» и решить дело миром, откупившись солидной суммой.

Сегодня за подобный сюжет легко взялись бы, к примеру, братья Коэн – режиссеры, крайне озабоченные вопросами истинной и ложной святости и прочих противоречий, изначально заложенных в Писании. Возможно, в 70-х в таком фильме мог бы сняться Адриано Челентано – чем, скажите на милость, не «Блеф»? Однако «Праздник святого Иоргена» вышел в 1930-м, а его постановщик – Яков Протазанов. Этот режиссер удивительным

Анна Бовшек

Сигизмунд Кржижановский

образом ухитрился за долгие годы своей карьеры не снять фактически ни одного фильма, который даже из дня сегодняшнего можно было бы обвинить в открытой пропаганде «диктатуры пролетариата», – не считать же таковым первую экранизацию лавреневского «Сорок первого» (1926). Протазанов не слишком упорно отбивался от нападок авангардистов (его ругали и Кулешов, и Маяковский), а силы тратил на выбор сюжетов – даже почти обязательный фильм про Ленина («Его призыв», 1925) у него получился скорее авантюрным.

В контексте его фильмографии решение экранизировать роман датчанина Харальда Бергстедта «Фабрика святых» выглядит вполне логичным. Никто не удивился и тому, что Протазанов значился в картине и автором сценария. Сегодня, однако, достоверно известно, что сценаристом фильма (работу которого потом собственноручно правил режиссер) был Сигизмунд Кржижановский – писатель, имя которого было забыто вплоть до конца советских 80-х. Сценарий «Иоргена», увы, был утерян во время войны вместе со всем архивом студии «Межрабпомфильм» (наследницей которой является нынешняя Киностудия Горького). Тем не менее очевидно, что «Праздник…» замечательно смотрится и сегодня. Это веселое и остроумное кино, не имеющее ничего общего с прямолинейной и карикатурной сатирой тех лет. Суть здесь не в высмеивании церковников (которое, впрочем, наверняка помогло фильму не лечь на полку), а во врожденной пластичности авантюрной интриги. В том, как изящно она увлекает за собой даже сегодня – без малого век спустя.

Литературовед Сергей Макашин вспоминал, как Кржижановский познакомил его с Булгаковым. В тот день за обедом в Доме Герцена на Тверском бульваре Кржижановский рассказывал комические ситуации, придуманные им для протазановского фильма. Булгаков, по воспоминаниям Макашина, хохотал. Сам же Макашин спустя годы с досадой говорил, что из вышедшего в прокат фильма (который был еще и перевыпущен в 1935-м в доозвученном варианте) пропала не только фамилия сценариста, но и очень многое из придуманного Кржижановским.

Этот сюжет, пожалуй, не стоил бы подробного разговора, если бы опыт участия Кржижановского в кинематографе был единичным, но это не так. В том же 1935-м на экраны вышел еще один знаковый фильм – «Новый Гулливер» Александра Птушко, первый в истории фильм, совместивший игровое кино и мультипликацию. В нем место свифтовского доктора Лемюэля Гулливера занимает советский пионер Петя Константинов, который засыпает под чтение Свифта и в своем сне устраивает революцию в Лилипутии.

В 1933-м, когда картина уже была запущена в производство, к Кржижановскому обратились с просьбой спасти сценарий фильма. В письмах к жене Анне Бовшек (игравшей, кстати, княжну Марью в утерянной протазановской экранизации «Войны и мира») Кржижановский писал, что сходу написал три варианта развития сценария, которые были высоко оценены заказчиками, но приняты не были. Причина – начатое производство фильма, не позволявшее реализовать идеи Кржижановского. Сам писатель отмечает, что еле удержался, чтобы не сказать, что за сюжет о Гулливере не стоило браться лилипутам. Работу по доделке сценария Кржижановский все же исполнил, однако имя его вновь пропало из титров.

О том, каким мог бы быть «Новый Гулливер», если бы идеи Кржижановского были реализованы в полной мере, можно составить представление из двух новелл, написанных, очевидно, по следам этой работы. Первая, «Моя партия с королем великанов», написана как выпавший из канонического свифтовского текста отрывок. Вторая, «Гулливер ищет работы», рассказывает о том, как Гулливер, на манер былинных богатырей (это сравнение дано самим автором в преамбуле), превращается в гору близ лилипутийской столицы.

Здесь, конечно, возникает вопрос, каким образом толком не публиковавшийся прозаик в принципе оказался на таком счету у первоклассных советских кинематографистов. Причину стоит искать в предыдущем десятилетии. В конце 1923 года Кржижановский использовал нашумевший роман Гилберта Честертона «Человек, который был Четвергом» и по его *схеме* сделал инсценировку для Камерного театра под руководством Александра Таирова. Сюжет исходной «антидетективной» мистерии был радикально изменен, превратившись в абсурдистскую историю о возникновении государства тотального сыска, а действия были поделены не на «явления», а на «ситуации».

После премьеры спектакль был показан на зарубежных гастролях театра, где имел оглушительный успех. Придуманная архитектором Александром Весниным конструктивистская декорация с движущимися лифтами воспроизводилась на выставках во Франции и Германии. Сейчас представление о спектакле можно составить лишь умозрительно, но известно, что в немецкой прессе его окрестили «кино-ревю-скетч» – за совершенно кинематографический темп действия.

Вполне возможно, что именно международный успех этой постановки и острый, повышенный интерес к советскому кинематографу

«Новый Гулливер», режиссер Александр Птушко

20-х и подтолкнули Кржижановского к работе сразу над несколькими киносценариями. В 1925-м он написал для «Межрабпомфильма» сценарий «Возвращение Мюнхгаузена». Он был утерян по вышеозначенным причинам, однако два года спустя, в 1927-м, писатель превратил так и не поставленный сценарий в одноименную повесть. В ней знаменитый барон, соскользнув с книжных страниц в современную Германию, отправляется в Англию, а оттуда в командировку в Страну Советов, куда он прибывает, разумеется, верхом на пушечном ядре. Мюнхгаузен дивится бедности (жители Страны Советов питаются нанизанным на веревку кусочком сала – точь-в-точь как доставившие его на Луну утки) и проводит ряд знаменательных встреч – в частности, с Лениным.

«Дослушав, человек снял картуз, и тут я увидел глаза и лоб слишком знакомые для всех, хоть изредка заглядывающих в иллюстрированные Йирбуки, чтоб их можно было не узнать:

– Да, мы бедны, – поймал он зрачками мои зрачки, – у нас как на выставке – всего по экземпляру, не более. (Не оттого ли мы так любим выставки?) Ведь я угадал вашу мысль, не так ли? Это правда: наши палки об одном конце, наша страна об одной партии, наш социализм об одной стране, но не следует забывать и о преимуществах палки об одном конце: по крайней мере ясно, каким концом бить. Бить, не выбирая меж тем и этим. Мы бедны и будем еще беднее. И все же, рано или поздно, страна хижин станет страной дворцов».

Уже одного этого фрагмента достаточно для того, чтобы понять, почему в середине 20-х набиравшая силу советская власть не могла позволить себе подобного фильма. Достаточно его и для того, чтобы сделать выводы о самоубийственности этого текста для автора. Как и о его безусловной кинематографичности.

Известно, что в 20-е Кржижановский написал либретто (что-то вроде сильно расширенных сценарных заявок) еще нескольких фильмов-экранизаций – любимого им романа Адельберта фон Шамиссо «Необычайная история Петера Шлемиля», «Прыжка в неизвестное» Лео Перуца и «Освобожденного мира» Герберта Уэллса. Работал он и над

«Праздник святого Иоргена», режиссер Яков Протазанов

собственным сценарием «Доу и Роу» о путешествии на машине времени. Ни один из них до сего дня так и не нашел пути на экран.

Отечественный кинематограф, как известно, после 1927-го, когда советская власть стала набирать силу, пошел по совершенно иному, традиционно «особому» пути. Однако даже «Праздник святого Иоргена» дает вполне внятное представление о том, какой могла бы быть эта параллельная ветка развития кино. В своей (также прижизненно неопубликованной) работе «Философема о театре» Кржижановский писал о движении театра в сторону абсолютной условности, редуцировании «бытия» в «бы». Нечто подобное, хоть и с принципиально других позиций, происходит и в его кинематографических текстах, не имеющих ничего общего ни с традиционным авангардом, ни уж тем более с последовавшим за ним соцреализмом.

В своем дневнике Георгий Шенгели, отзываясь на смерть Кржижановского, назвал его *прозеванным гением*. Сейчас, когда написанное Кржижановским невероятным образом возвращается из небытия, очевидно, что прозевали его все, не только литература, но и кино. Даже несовершенные «состоявшиеся» работы указывают на совсем иной образ сценарной мысли, без всяких оговорок включающийся в европейскую кинотрадицию и обещавший отечественному кино куда более интересную и авантюрную судьбу. Впрочем, несбывшиеся грезы порой имеют обыкновение ждать своего часа. Что-то подсказывает, что записанный Кржижановским рассказ о возвращении барона Мюнхгаузена и его путешествии в Страну Советов за прошедшие без малого девяносто лет ничуть не устарели. ◆

Ольга Касьянова

РЕВОЛЮЦИЯ И САПОЖОК

«Бабы рязанские»
Авторы сценария Борис Альтшулер, Ольга Вишневская
Режиссеры Иван Правов, Ольга Преображенская
Оператор Константин Кузнецов
Художник Дмитрий Колупаев
В ролях: Кузьма Ястребецкий, Ольга Нарбекова, Елена Максимова, Георгий Бобынин, Эмма Цесарская, Раиса Пужная, Гуля Королёва, Инна Федорова, Иван Савельев и другие
«Совкино»
СССР
1927

В рязанской глубинке зажиточные крестьяне отец и сын Широнины влюбляются в одну сироту-бесприданницу. Отец играет сыну свадьбу в надежде иногда по-гумбертовски тереться об Анну плечом, но наступает август 1914-го, сына забирают в солдаты, и старший Широнин решает воскресить обычай снохачества: «подарил платок – и заткнул роток». За семейным харассментом с неодобрением наблюдает вдова Лукерья, которая давно ведет хозяйство Широниных, но патриархальные обычаи и ревность внушают ей позицию «сама виновата». Параллельно Широнин проклинает дочь Василису за шашни с бедным кузнецом, та уходит из семьи без благословения. Остракизм ждет обеих молодых женщин, но переносят они его очень по-разному. Происходит драма в обрамлении цветущих деревьев, полевых трав, громких праздников, изогнутых черных бровей захожих кумочек и их чарующих костюмов – фильм снимали на натуре, в деревне с говорящим названием Сапожок, и платки, фартуки, сорочки – все это собственность героинь, вывернутая из сундуков поперек советской моды.

«Село Сапожок – глухое местечко в 30 верстах от железной дороги. Море соломенных крыш. Много яблонь. Сонная речка. Конопля на огородах возле лохматых риг. На пригорках всюду белые дороги холстов. На мостках с хлудами и вальками бабы, как ожившие картины Билибина» – так в статье для «Советского экрана» сценаристка Ольга Вишневская описывает свою малую родину, основанную еще при Годунове и мало изменившуюся с тех пор. Сюда она привезла большую кинематографическую экспедицию во главе с опытной постановщицей Ольгой Преображенской, первой отечественной женщиной-режиссером, дебютировавшей за камерой еще до революции. Сегодня мы сказали бы, что этот all-female тандем

(у обеих в титрах есть по соавтору-мужчине, но по факту проект строился на их материале и творческих решениях) снял сложнейший этнографический постдок в условиях недоверия местной среды – еще совсем не советские люди бегали от камер, опасаясь проступания «антихристовых печатей». Авторы вполне прошли тест Бекдел, показывая традиционный деревенский уклад не просто с женской точки зрения, но с элементами ее закрытой, непубличной версии. Они создали групповой портрет эпохи перелома, гораздо более подспудного и неявного, чем транслировала пропаганда, в том числе и в фильмах других талантливых коллег. Более того, они смогли сделать из всего этого прокатный (и международный) хит. Другими словами, были Хлоей Чжао и Джессикой Брудер своего времени, не меньше. Но киноавангард фильм не принял. По мнению Сергея Эйзенштейна, «Бабы рязанские» и их успех были позором для прогрессивного кинематографического движения, откатом нового кино в дореволюционный мелодраматизм, уступающий поэтическому революционному пафосу. С легкой руки Великого Эйзена место «Баб рязанских» в блоке классики советского авангарда до сих пор под вопросом, где-то в дискуссионной сноске.

Неужели кино 1927 года, чья работа с документальной основой словно целиком взята из сегодняшних кинотрендов, получило от своих же клеймо отсталости только из-за камерности жанра семейной драмы? Тем более что драма эта вполне в духе своего времени разрешается надеждой на светлое будущее, победой новой сильной женственности над старой, затравленной и жертвенной. Ну что ж, в России и до сих пор «женский вопрос» во всей туманности этого определения считается недостойной, сугубо «мелочной» темой de facto – достаточно вспомнить, как пару лет назад на «Кинотавре» прилетело женской режиссуре в целом и фильму «Верность» в частности. В полном согласии с большевистской риторикой жюри не просто стыдило девушек семейно-постельными темами – им впрямую противопоставляли «действительно важные» темы войны и истории.

Война и история в «Бабах рязанских» действительно вынесены за крепко сколоченные скобки – они удаляются на телегах в горизонт вместе с мужчинами, отъятыми на фронт. Но это отсутствие в фильме говорящее и работающее. И это, конечно, не единственный случай в кино 20-х, где большие перевороты показывались не с передовой, а на отмелях. В масштабной переписи мира, которую проводили молодая советская власть и пока что угодное экспериментальное искусство, была необходимость сочинить новую жизнь во всех ее формах – и понимание, какой будет новая советская женщина, безусловно, стало одной из таких библейских задач творения. Сценарий Вишневской победил в огромном конкурсе Наркомпроса как раз потому, что предлагал сильный сопоставительный дуэт Анны, которую на съемках намеренно покрасили в дореволюционный грим, и Василисы – абсолютно естественной и лишенной всякой романтической хрупкости (актриса изначально пробовалась на роль

«Бабы рязанские», режиссеры Иван Правов, Ольга Преображенская

свахи), бесстрашной, смеющейся над трудностями красотки, которая в состоянии пойти на отца напролом, пережить разрыв с семьей, сделать мужчине предложение, раздувать с ним мехи, вставать вместо него в плуг, организовать приют для детей – в общем, эмансипироваться так, как будто эмансипация жила в ней с рождения и только ждала революции, чтобы развернуться в полную силу, стать социальным козырем. Василиса (даже имя зеркалит отца – Василия, не у него ли она наследует способность к власти, чтобы потом боем ее отобрать) не нуждается в советском апостоле из парткома, который разъяснит ей, как жить, – тот лишь дает ей возможности и ресурсы (и вот эта самостоятельность напрямую противоречит тогдашней драматургической доктрине). Именно Василису современный ей зритель считал главной героиней фильма, надеждой на то, что мучительные семейные дрязги и старая мораль – все это уйдет в прошлое, все это уже скрывается за поворотом. Формула «не только показывать жизнь, но и учить ее», важная для нового кино, тут вполне соблюдена. Но, видимо, с недостаточной безжалостностью (и наивностью). Без вымарывания, без тайфуна стерильности, сметающего прежнюю реальность. Как писал Шкловский Эйзенштейну, вполне в духе нынешнего идеализма, кино должно «натаскивать жизнь, как щенка, а не ловить ее врасплох». Преображенская же именно ловила жизнь врасплох, до буквальности – некоторые массовые сцены, судя по всему, были сняты скрытой камерой.

Даже если считать, что наблюдательная, исследовательская функция кинематографа не подходила дидактическому настроению момента, все равно «Бабы рязанские» очевидно созданы в парадигме авангарда. Пристальное внимание к характерным народным лицам, любовь к крупному плану, преломление внешнего мира через призму внутреннего состояния героини с помощью быстрого параллельного монтажа, внутрикадровый монтаж, подвижная съемка от первого лица, отказ от единого главного героя, что заявлено уже в названии, работа с массовкой как организмом толпы – все это есть в «Бабах…» и все это можно найти или в работах советских авангардистов, или у вдохновивших их авторов. Это

«Бабы рязанские»

кино документальной достоверности: массовка не просто демонстрирует обряды, как на выставке народных промыслов, – деревенские жители гуляют на свадьбе и заглядывают в окна широнинской избы, помятуя о реальных Широниных, с которых Вишневская писала сценарий. Они разыгрывают свой подлинный опыт соседства и общинности.

Подобную технику мы видим, скажем, у горячо любимого Эйзенштейном Дрейера в фильме «Заклейменные» (1921) – в сценах погромов задействованы те самые евреи, что бежали в 1905 году из Российской империи, и они прекрасно помнят, что это такое. Там же Дрейер, например, использует технику «снятия чар» стереотипа – соединяет хорошо известный образ-клише (еврей сидит за счетами) и хуманизирующую деталь (при этом он качает ногой колыбель ребенка). В «Бабах рязанских» много подобных механизмов разоблачения привычного ярлыка. На поверхности сюжета романтической героине противостоит целый полк сватий-баб-бабарих, через которых критикуются расхожие женские пороки: сплетничество, вещизм, праздность. Но мы видим карикатуры с выпадающими звеньями: глуповатая Матвеевна провожает крестника на фронт, повиснув на колесе и вычерчивая собой борозду, как плужный нож, – сильнейший, искренний образ. Лукерья названа в титрах интриганкой, но при этом на ее смехе и спорых руках теплеет весь овдовевший дом, да и она оказывается единственной, кто хотя бы попытался отвадить патриарха от ухаживаний за невесткой. В итоге ближе к финалу внимание наконец переносится с шумного механизма женского остракизма на того, кто все это время молчит в стороне, – всегда якобы не участвующего в семейной динамике насильника. Более того, сам насильник не показан демоническим злодеем, садистом или сладострастником. Молодящийся бородач с мягкими глазами и лишними деньгами бабам на платочки незаметно сползает на собственных привилегиях сначала в самодура, а потом в душегуба без каких-либо рисков последствий, продолжая при этом любить обманутых и изгнанных детей, мучаясь накатами несформулированной, почти запретной совести. С точки зрения авторов фильма, непроговоренность не становится убежищем для героя,

«Бабы рязанские»

так же как и гиперактивность женской части конфликта не становится для них специальным обвинением, и в этом главная расстановка точек над массивной проблемой женского бесправия, над «нормальностью» уклада, в котором женщина виновата при любом развитии событий, как в лабиринте без выхода. Молчание – это оружие тех, кому ничего не будет. Остальные мечутся.

Вообще, из сегодня кажется, что именно Лукерья, предводительница кипучего женского мира, – главная героиня «Баб рязанских». Она представляет не кроткую женщину прошлого, написанную в «Домострое» и погребенную под ним, и не железно-неуязвимую женщину будущего, выдуманную адептами революции и не вполне существующую до сих пор (спустя полвека их попытался помирить Владимир Меньшов, создавая образ Кати Тихомировой, тоже изнасилованной, тоже предоставленной самой себе, – и вопрос менее острым не стал). Лукерья же представляет реальных героинь в среде со своими минусами и плюсами, обусловленностями и ограничениями. Дело не только в том, что у нее здесь своя трагедия: двусмысленная позиция в своем-чужом доме; ребенок – не факт что из прошлого брака, а не тут нажитый; настоящая любовная тяга и обида, а не только борьба за статус. Важнее аранжировка ее персонажа: то, как дебютантка Елена Максимова пляшет в курительном угаре свадебной избы, оправляет юбки, хвастается домотканым платком, придерживая его зубами, по-деловому заглядывается в зеркало, механически кормит ребенка, споро крутит веретено, смеясь с товарками по ткацкой тусовке над страшной историей захожей странницы, – это самые теплые, смешные и яркие моменты фильма, показывающие деревенскую женщину в своем сообществе, in da sisterhood, «пока хозяин не приехал», пока можно подышать, не опускать глаза ниц, не изображать из себя мертвое (хотя и с мужчиной Лукерья скорее заигрывает, чем притворяется не собой, открыто заявляет о своих сексуальных желаниях – и, кажется, именно поэтому проигрывает). Эта живая, вполне вульгарная человечность, пантомима и порывистость, спорая работа и громкий смех еще больше, чем идеальная внутренняя свобода Василисы, показывают,

«Бабы рязанские»

что сильная женщина не родилась вместе с революционными идеями, что она всегда жила в русской деревне и находила, несмотря ни на что, способы самовыражаться, общаться, бодаться с патриархатом своими партизанскими (и не всегда экологичными) методами, любить и ненавидеть. Выражение «бабы рязанские» о не в меру разряженных дамочках, которые приезжали на московскую торговлю из Рязани и активнее других привлекали внимание к товарам, пошло еще с XIV века. Использовать внешность как заявление, быть эффективными маркетологами своего бренда и не бояться своей силы – все эти феминистские ценности четвертой волны в условном Сапожке известны с незапамятных времен.

Кажется, как раз эта незарегулированность, самостоятельность от патронажа строго исторического движения, показанная в фильме, была причиной раздражения среди идеологов киноавангарда. И сама по себе деревня, важный, но незнакомый и неконтролируемый мир, от которого приходилось зависеть, вызывала у новой интеллигенции смущение. Фильмов о деревне было мало, сам Эйзенштейн в это время как раз планировал «Генеральную линию» («Старое и новое», 1929) и испытывал трудности в определении стратегии работы с таким материалом. В одном неотправленном письме Эйзенштейн ругает «Баб…» за экзотизм – и в этом упреке, да и в том, что письмо в итоге так и не было отправлено, открывается многое: и то, что русская деревня, не переодетая в пролетарские рубашки, могла казаться музейным экспонатом, хотя ее еще никто не таксидермировал; и то, что собственная страсть Эйзенштейна к орнаментальности и экзотике, которая прорвется позже, после Мексики, и сделает его самого неугодным эксцентриком, пока что сдерживается и контролируется.

В деревенской теме чувствовалась угроза. В близости к природе, горизонтальных связях, непрозрачности и преемственности маленьких сообществ. Все это не просто плохо вписывалось в вертикаль власти – было что-то слишком либидальное на эстетическом, образном уровне. Александр Довженко, которого «Бабы рязанские», видимо, вдохновили, взял в свою «Землю» именно Елену Максимову с ее сложной фактурой,

а не красавицу Эмму Цесарскую, игравшую Василису. Максимова в роли невесты комсомольца, которая голая горюет по погибшему возлюбленному, как обезумевшая сила природы, впрямую связана с веселой и опасной Лукерьей. И нет ничего удивительного, что ее сцены вырезали, а фильм Довженко, уже вполне революционно-поэтический, совершенно не феминный, образцово авангардный, вызвал те же смущение, раздражение, брезгливость у революционных идеологов – но уже у тех, что у власти.

Дело ведь не в жажде заточить в подземелье стыда один только секс (как странно говорить «один только секс» – как «один только Мировой океан» или «один только космос»), сделав женщин и всю их жизнь, от платочков до счастья и проклятья деторождения, неким неприкасаемым орденом привратников алогичного, опасного и разрушительного места преступлений. Эта жажда простирается на все, что находится по ту сторону тракторного прицепа. Все естественное и незарегулированное: яблочный цвет, дождь, волны ветра на траве, румянец смеха, бледность и нагота горя, починка рубахи, сопельки в носу – все это никуда не годится. Поэтому Довженко попал в немилость, а не потому, что недостаточно восхвалил коллективизацию. Просто Сапожок во всех его формах, от сугубо женственной до абстрактно-поэтически-языческой, застревал в горле революционной ясности – и застревает в упорядоченной патриархальной логике до сих пор.

Бабий вопрос, как тяжелый обоз, не поспевает за любыми элитарными пароходами современности, за любой воздушной утопией – не потому что слаб, а потому что уважает гравитацию. Гравитация земли, огромной черной массы, на которой все растет, живет и дышит, не отпускает человека до конца в небеса бессердечного и самоубийственного величия. Гравитация дает спасительное сомнение, когда накатывает слепота, наполняет состраданием и превращает цифры в плоть. И мы можем либо спотыкаться об это вновь и вновь, вымарывать и игнорировать всех, кому доступна эта отличная от туннельной оптика, либо наконец признать: мал Сапожок, но крепче любого Третьего Рима. ◆

Максим Семенов

ПЕЙЗАЖ С МАССОЙ И РЕВОЛЮЦИЕЙ

«Города и годы»
По роману Константина Федина
Авторы сценария Евгений Червяков, Дмитрий Толмачев, Натан Зархи
Режиссер Евгений Червяков
Операторы Святослав Беляев, Александр Сигаев
Художник Семен Мейнкин
Композитор Дмитрий Астраданцев
В ролях: Бернхард Гёцке, Иван Чувелев, Геннадий Мичурин, Софья Магарилл, Андрей Костричкин, Давид Гутман, Борис Медведев, Петр Пирогов, Сергей Поначевный и другие
«Союзкино»
СССР
1930

«Белый орел»
По пьесе Леонида Андреева
Авторы сценария Олег Леонидов, Яков Протазанов, Яков Уринов
Режиссер Яков Протазанов
Оператор Петр Ермолов
Художник Исаак Рабинович
В ролях: Василий Качалов, Анна Стэн, Всеволод Мейерхольд, Иван Чувелев, Андрей Петровский, Петр Репнин, Елена Волконская, Михаил Жаров, Юрий Васильчиков, Александр Громов и другие
«Межрабпомфильм»
СССР
1928

Думаю, это история о том, как что-то всегда остается за кадром. Или о том, что три человека, напряженно вглядывающихся в одну сторону, способны различить три совершенно разных пейзажа.

Но это лирика. Факты же таковы…

1

«Броненосец “Потемкин”» вышел на экраны в 1925 году и стал одной из главных картин столетия. Ничего удивительного в этом нет.

Во-первых, это и правда замечательное кино.

Во-вторых, «Броненосец “Потемкин”» представлял собой совершенно небывалый и дерзкий эксперимент, оценить весь смысл которого нам зачастую мешают лишь давность лет и классический статус этой ленты. Но стоит посмотреть фильм внимательно, и изумлению не будет предела.

«Белый орел», режиссер Яков Протазанов

«Броненосец...» держит в напряжении, иногда заставляет ерзать на стуле, приковывает внимание. Это боевик, остросюжетное кино (оставим в стороне рассуждения о пропагандистском или притчевом характере этой картины) и… при всей своей вопиющей жанровости это фильм, в котором совершенно нет главного героя в нашем понимании. Я говорю «в нашем понимании», поскольку герой у фильма есть, и довольно определенный. Это многоликая и пестрая масса. Именно так. Масса прозревает, борется с несправедливостью, трепещет в восторге умиления, глядя на море и корабль, покончивший с эксплуатацией человека человеком, масса страдает и истекает кровью, в крике отчаяния разевая свой многогортанный рот, когда правительственные войска начинают стрелять по демонстрации… Это не тупая толпа, но собрание неповторимых индивидуальностей, внезапно вырванных историей из повседневности и на короткое время объединенных одной эмоцией. Такая масса станет движущей силой революции в «Октябре». Заметим, что Ленин там не кажется значительной фигурой, не случайно Маяковский заявлял: «Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения – и за этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него». Значительны все рабочие, крестьяне и солдаты, разом решившие уничтожить мир смешных почтенных стариков и полных дам с вуалетками, призванных воплощать в «Октябре» контрреволюцию. А кто именно махал руками на броневике – уже не так важно (кстати, нечто подобное в одном из своих рассказов периода революции описывала Тэффи: «Ежедневно на балконе дома Кшесинской появлялась фигура, махала руками, кричала хриплым голосом. Покричав часа два, уходила внутрь погреться. Ее сменяла другая. Все фигуры носили общее название “Ленин”»).

Короче, «Единица – вздор, единица – ноль», в том смысле, что важно именно собрание таких единиц, составляющих множество, а не один какой-нибудь великий человек, бросающий вызов порядку вещей или

«Города и годы», режиссер Евгений Червяков

героически смотрящий в бурю. Или, как это было у другого классика, вспомнить которого здесь будет вполне уместно: «Личность, едва успев сознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве. Освободившись от унаследованных страхов и воображаемых препятствий, масса не хотела и не могла видеть препятствий действительных. В этом была ее слабость и в этом была ее сила. Она неслась вперед, как морской вал, гонимый бурей» (Сергей Эйзенштейн).

Впрочем, на все это можно заметить, что описанные здесь факты слишком хорошо известны. Более того, известны они настолько, что у всякого синефила прочно ассоциируются с советским авангардным кино, благо масса часто была объектом внимания историко-революционной эпопеи 20-х, в то время как «главный герой» обычно оставался там персонажем почти символическим (а иногда и вполне символическим – вспомним фильмы Довженко).

А теперь попробуем сделать шаг назад и посмотреть на советский кинематограф периода авангарда в целом. За пределами историко-революционных эпопей герои и жанры не только не исчезли, но чувствовали себя вполне комфортно. Кулешов создавал отечественный триллер, Барнет снимал лирические комедии, Протазанов открывал комический дар Ильинского, Преображенская с Правовым – красоту русской деревни, а Анна Стэн и Вера Малиновская манили зрителей своей хрупкой красотой и звездным статусом. В этом пестром, веселом и бурлящем мире, окружавшем авангард, проникавшем в него, игравшем с ним, но все-таки немного от него отличавшемся, снимали даже фильмы про революцию. И в этом самом веселом из миров (да и когда еще мир нашего кино был таким веселым?) масса иногда могла и ошибиться.

2

«Города и годы» Евгения Червякова вышли на переломе эпох. Новая экономическая политика была свернута, старый мир продолжал сворачиваться, и кино, снятое по мотивам одноименного романа Федина, казалось чем-то совсем уж неуместным. Сейчас о таком фильме сказали бы,

«Города и годы»

что его автор слишком засиделся в своей внутренней России, где нет коллективизации и строек пятилетки, но есть умные разговоры об искусстве и долгие размышления о ценности человеческой жизни. *Лес рубят – щепки летят, товарищи*. Или, как еще говорили в начале 30-х, «из социальной драмы крупного масштаба она (картина Червякова. – *М.С.*) превращается в трагедию маленького человека, раздавленного слепой судьбой истории, грандиозными событиями эпохи». Это Борис Алперс, умный, прозорливый, злой и ангажированный критик.

Что же. Все сказанное вполне справедливо. Червяков, этот самый несчастливый классик 20-х, от наследия которого осталось несколько слабых поздних работ да два великих, но малоизвестных фильма, в центр своего творчества поставил отдельного человека. Это хорошо для камерной драмы, но, когда дело доходит до истории про гражданскую войну, может вызвать у бдительного зрителя вопросы.

Напомним сюжет фильма, несколько отличный от романа Федина. Андрей Старцев – молодой художник, живущий в Германии. Его работы принадлежат аристократу фон Шенау. Начинается первая мировая, фон Шенау спасает Андрея от разъяренной толпы немецких патриотов, после чего начинается роман Андрея и Мари Урбах. (Здесь будет лакуна – центральные сцены фильма до нас не дошли, а потому любовная линия теряется во мраке истории.) После революции Андрей возвращается в Петроград. Здесь он сталкивается с Куртом, немцем-инженером, своим приятелем по довоенной германской жизни. Курт стал комиссаром. Вместе со своими бойцами он ездит национализировать предприятия. На одну такую национализацию он берет Андрея. Андрей неприятно поражен. Защитники предприятия не такие уж и страшные, к тому же их не очень много. Начинается перестрелка, во время которой в ужасе кричит юная секретарша (как прекрасно показан крик в этом немом фильме!), забившаяся под стол, чтобы спастись от пуль. Железная поступь истории, полной поступков неприятных, но необходимых, Андрея пугает. Но он остается в отряде Курта. Во время гражданской войны отряд вступает в бой с белыми, которыми руководит фон Шенау. Аристократ

«Белый орел»

взят в плен. Андрей спасает его, помогая сбежать. В финале Курт выводит Андрея в поле и убивает.

Спойлеры киноклассики не считаются спойлерами, а зловещий финал фильма Червякова можно отнести к одним из самых страшных финалов в истории нашего кино. Ночь, степь. Курт несколько медлит. Андрей глядит на него испуганно и как-то совсем виновато. Курт стреляет и уходит в дом. Конец фильма.

Даже сейчас «Города и годы» кажутся чем-то крамольным, антисоветским, что ли. Смотреть подобное кино – явное преступление против государства. Андрей – максимально штатский герой, случайно оказавшийся в мире большой истории. В этом мире титанические фигуры вроде Курта и фон Шенау наслаждаются битвами, жаждут своего Тулона. При этом проиграл ты или выиграл – не так важно. Важно, хорошо ли ты будешь смотреться на страницах того воображаемого учебника истории, в котором любое преступление будет оправдано отвлеченными разговорами о мужестве и обязательном, но отдаленном благе. Штатскому человеку в таком мире делать нечего. Он может только ужасаться, закрывать глаза и делать то, что считает порядочным, пока колесо истории не раздавит его на одном из поворотов. Но рядом со штатским человеком стоит художник, способный оценить и понять его страдания. Ведь сила наша – в нашей слабости, а слабость наша – безгранична.

Червяков, вглядывающийся в отдельного человека, не видит в массе ничего благородного. Он не верит в сознательную массу, показанную Эйзенштейном. И речь тут не столько о политических, сколько об эстетических различиях. В его фильме помимо людей штатских и титанических героев истории есть только толпа. Чем-то воодушевленная, она способна петь гимны и нести портреты, еще она способна бежать за отдельным человеком, видя в нем своего врага. Это ужасно, но это также слишком по-человечески. Вот в Берлине бежит толпа немцев, готовых растерзать Андрея за то, что «кровавый русский царь тянет свои лапы к Берлину и Вене». А вот параллельно такая же точно толпа бежит по Москве, надеясь схватить случайно попавшегося иностранца, этого чужака,

«Белый орел»

вторгшегося к нам в момент нашего национального единения. Толпы несутся по улицам города, как морской вал, гонимый бурей.

Но толпа не может существовать вечно. Масса не состоит сплошь из титанов с их железной поступью. Очень часто она состоит из все тех же штатских, об этом Червякову тоже хорошо известно. И вот в одной из сцен солдаты-белогвардейцы складывают оружие, увидев, как офицер убивает молодого и испуганного красноармейца. То, что в описании всегда звучит как набор мелодраматических банальностей, но так верно смотрится на экране. Наблюдающие за актом убийства способны понять страх умирающего одиночки. Но тогда толпа распадается. И каждый остается наедине с увиденным, как каждый из нас останется наедине со своей смертью.

3

Говорить о массе возможно лишь тогда, когда речь заходит об истории вообще. Эйзенштейн не врет, показывая радость или ужас своего коллективного героя. Его неправильной пестроте противопоставлены правильные геометрические ряды правительственных войск, эффективных и смертоносных.

Но стоит заговорить о конкретном человеке и его судьбе, как все как-то рушится, что ли. Ночь, поле, неловкость и нелепая неуверенность в своей скорой смерти. Страх. Червяков.

Впрочем, и об этом довольно.

Перейдем в мир великих людей, стоящих над толпой, боящихся необузданной массы, управляющих всеми этими смешными штатскими. Поговорим о тех, кто следит за процессами и помнит о государственном интересе. Ведь и о них в 20-е годы советское кино тоже успело высказаться.

«Белый орел» Якова Протазанова заслуживает того, чтобы его посмотреть. Тут интересно все. И актерский состав: Всеволод Мейерхольд (единственная крупная роль в кино из сохранившихся), Василий Качалов (замечательный актер и прадед Ольги Любимовой), Анна Стэн, одна

«Города и годы»

из главных звезд кино 20-х, и Иван Чувелев, позже он сыграет Андрея у Червякова. И литературный первоисточник: хотя в основе фильма лежит «Губернатор» Леонида Андреева, герой Мейерхольда создан под сильным влиянием сенатора Аблеухова из «Петербурга» Белого. И вообще коллизия: главный герой – порядочный губернатор, который должен подавить рабочую забастовку.

Сюжет прост. В Петербурге недовольны тем, что в губернии N бастуют заводы. Эти люди вечно мешают процессам в государстве. Разгонять рабочих вроде бы не за что, но в высоких петербургских кабинетах губернатора учат не жалеть патронов, если будет повод. Ведь главное – твердая власть! Твердая власть! Тем более к услугам губернской власти провокатор из охранки. Забастовка подавлена, а губернатора награждают орденом Белого орла. Сам государь с большим удовольствием прочел известие о благополучном разрешении кризиса.

В фильме много иронии. Протазанов со злым удовольствием посмеивается над всей этой чиновничьей аристократией с их показной религиозностью и действительным безразличием к вере, с их желанием и поддержать всех этих верноподданных господ из «черной сотни», и дать понять делегации евреев, что для закона все равны. С их стремлением к твердой руке и глубинным страхом перед бомбой. Кто им противостоит? Хрупкая девушка (сейчас бы ее назвали хипстершей), хорошенькая гувернантка с идеями, которая думает пристрелить симпатичного ей губернатора, но все не может, – это смотрится почти комически, как нечто из «Любви и смерти».

Однако Протазанов не снимает карикатурную агитку на старую власть. Ирония, да. Но не ненависть. Его губернатор – тонкий и благородный человек. Во время расстрела погибают дети. Что же? Разве он людоед? Ему искренне этого не хотелось. Он испытывает угрызения совести. Он испытывает даже ужас, вызывая у зрителя глубокую симпатию. Ведь это мир устроен таким образом, что иначе поступить было нельзя. Интересы страны, логика существования политической системы… иногда и правда приходится идти против своей совести, а после жить

с этим. Да, с этим неприятно жить. Но что бы сделали вы на его месте? Подали бы в отставку? Но на этом посту можно сделать много добра. Помочь жертвам, проинспектировать тюрьму, где все вдруг объявили голодовку, мягко дать понять всем этим молодым людям с идеями, что взрослая жизнь вообще неприятна.

Губернатор в исполнении Качалова – живой человек. Он гораздо ближе к своей нелепой гувернантке, чем к окружающим его серьезным господам, воплощающим в себе извечную нашу тьму власти. Чтобы подчеркнуть это, в пару ему ставят сыгранного Мейерхольдом сенатора, «человека санкт-петербургского». Заочно споря с Михаилом Чеховым, трактовавшим сенатора Аблеухова как дослужившегося до высших степеней Башмачкина, отец биомеханики создает своего сановника из множества мелких, вполне отточенных и выверенных движений. Каждое из них наводит на мысль о непрерывной деятельности, но деятельность эта не значит ровным счетом ничего. В торжественном камергерском мундире Мейерхольд играет не столько человека в футляре, сколько футляр без всякого человека. Твердая власть, властная вертикаль, вся система не более чем абстракции, к тому же и абстракции мертвые, если их приходится противопоставлять живым людям. А раз так, то служение мертвому может привести только к смерти.

И смерть придет. Но ее принесут не бомба эсера, не нападение экзальтированной студентки, а пуля провокатора из охранки. И с точки зрения провокатора, в этом есть своя логика. Ведь именно он выполнял всю грязную работу. И что же? Губернатору важная правительственная награда, а ему? Приличный сиятельный господин брезгливо морщится, не желая даже выслушать его просьбу. Рука же сама уже тянется к револьверу. Так ведь тоже иногда бывает.

И к чему были сделки с совестью и бессонные ночи, если все так нелепо заканчивается? Да, революция пожирает своих детей. Но система самодержавной власти тоже кого-то съедает с известной регулярностью. И все это довольно объяснимо. Так устроена жизнь. Сегодня не стало кого-то приличного, а завтра может не стать кого-то неприятного. Кто-то был опасным мечтателем, а кто-то проиграл в аппаратной борьбе, но бал не закончится, а снующая на фоне масса, состоящая из мундиров, бальных платьев и хорошо шитых пиджаков, продолжит танцевать, пока не грянут вдруг ружейные выстрелы на улице.

Но если это и произойдет – то уже за пределами пространства фильма. ◆

Стас Луговой

СЧАСТЬЕ В ОТДЕЛЬНО ВЗЯТОЙ СТРАНЕ

«Счастье»
Автор сценария, режиссер Александр Медведкин
Оператор Глеб Троянский
Художник Алексей Уткин
В ролях: Петр Зиновьев, Алена Егорова, Михаил Гипси, Виктор Кулаков, Лидия Ненашева, Владислав Успенский и другие
Москинокомбинат
СССР
1934

Александр Медведкин, происходивший не из семьи рижского архитектора или белостокского букиниста, а из крестьян Пензенской губернии, со своими зрителями старался говорить на одном языке. Его порой числят в рядах авангардистов, да только заходит он в этот самый авангард с другой стороны, буквально с тыла. Бежит от левых перекосов, от «самовитых слов» революционной поэзии, скрываясь там, откуда кино вышло и куда уж никак не должно было бы возвращаться, – в балаганах и ярмарках. У Медведкина вместо монтажных экспериментов – какой-то лубок и былички. Вместо Троцкого в предисловии – живые картинки по мотивам русских пословиц и поговорок. Современно ли? В ногу ли с эпохой? Современно. В ногу. Его кинематографические опыты становятся едва ли не самым радикальным достижением революционного искусства, оказываясь удивительно созвучными как кующейся вокруг истории, так и параллельно создаваемой творческой реальности. Копнешь поглубже, и окажется – он плоть от плоти эры перемен, помешанной на социальном утопизме и мечтах о грядущем мировом рассвете. И в одном ряду с ним оказываются даже не столько коллеги-кинематографисты, сколько самые передовые литераторы-современники.

Боец Первой конной Александр Медведкин берет Перекоп и приходит в кино сразу после демобилизации. И тут же заполняет под завязку вверенный ему агитационный кинопоезд доходчивыми фельетонами о лоботрясах и бюрократах. Его первые картины, высокомерно обвиненные тогдашними критиками в «аляповатости замысла», носили характерные названия – «Держи вора», «Фрукты-овощи», «Дурень ты, дурень!», «Про белого бычка». «Сегодня снимаем – завтра показываем!» – таким был медведкинский лозунг времен передвижной

кинофабрики, мчащейся по ударным стройкам пятилетки. На первый взгляд здесь нет ничего общего с торжеством абсурда и остранения, облеченным в тугую вязь орнаментальной прозы, воцарившимся в русской литературе накануне «великого перелома». Но при этом в годы гражданской войны он руководил солдатским театром гротеска и буффонады, в котором вместе с красноармейцами ставил юмористические сценки, отдающие русским народным сюрреализмом:

«Была, например, сатирическая импровизация “Собрание Коней”: председатель – Конь, секретарь – Конь, докладчик – Конь. Вместо графина на трибуне – конское ведро. Докладчик временами опускал в него тщательно сделанную из картона лошадиную голову (конская голова, бурка – весь костюм!). С хохмами, трюками, неожиданными аттракционами Кони “вчиняли иск” 31-му кавалерийскому полку и отдельным нашим товарищам. Лошади вспоминали все свои горькие обиды: побитые холки, бескормицу, случаи бессовестного ухода, разыгрывали интермедии (комвзвода на свидании – Конь всю ночь на ветру!)».

Ведь чистой же воды обэриутчина! Вот взять для сравнения хотя бы Введенского:

Гость я рад
я счастлив очень
я увидел край коня.
Конь был гладок,
без загадок
прост и ясен как ручей.
Конь бил гривой
торопливой,
говорил я –
я съел бы щей.
Я собранья председатель,
я на сборище пришел
– Научи меня Создатель.
Бог ответил: хорошо.
Повернулся боком конь,
и я взглянул
в его ладонь.

Да и вообще, как известно благодаря Даниилу Хармсу, Землю изобрели конюхи.

Боевые рейды кинопоезда в конечном итоге привели к тому, что Александру Медведкину разрешили взяться за экранизацию давно вынашиваемого полнометражного замысла, разумеется, в жанре сатирической комедии, под первоначальным названием «Стяжатели».

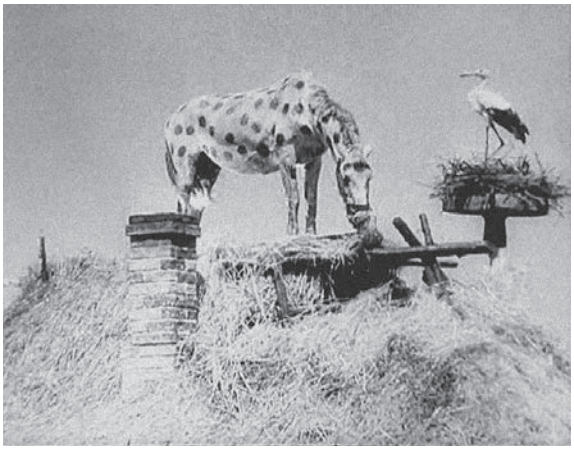
Время для дебюта было выбрано максимально неудачно. Ревущие 20-е с их угаром нэпа, идеями свободной любви, движениями радикальных нудистов и переваренными плодами Серебряного века закончились. Все художественные объединения – ОСТ (ОХСТ), «Круг художников»,

«Счастье», режиссер Александр Медведкин

«Мастера аналитического искусства» – оказываются либо запрещенными, либо загнанными в Союз художников. Писателей громят за буржуазный формализм. Обэриуты получают свои первые аресты. Башня Третьего интернационала так и не построена, а аскетичные конструктивистские проекты постепенно обрастают тем, что на очередном историческом витке назовут архитектурными излишествами. Впереди репрессии и чистки, которые перемелют все эти лавандовые пережитки декаданса, оставив лишь триаду о том, что «План – закон, выполнение – долг, перевыполнение – честь!» и вечное предчувствие грядущего ареста.

Изменения затрагивают и кино. Постепенно становится ясно, что условная «Танька-трактирщица» (1929) Бориса Светозарова рядовому зрителю гораздо милее, чем экспрессионистская вычурность «Нового Вавилона» (1929) фэксов. К началу 1930-х меняются сами условия кинопроизводства. Кино перестает быть пестрым, находящимся на хозрасчете «конкурентом кабака и церкви» (по выражению Льва Троцкого), а становится полновесным инструментом в построении новой социалистической империи. Экспериментальные ленты не исчезают резко, но поиск новых выразительных средств становится явно скромнее. Вот и «Стяжатели», переименованные к моменту выхода на экраны в «Счастье», избегают всех внешних завоеваний киноавангарда. Кадры, выстроенные оператором фильма Глебом Троянским, лишены сложных ракурсов и дерзких кинометафор, превращающих фильм в сумму идеологических понятий. Кинематографическая картинка напрямую отсылает зрителя к традициям народного лубка и даже иконописи. В этом, впрочем, тоже нет особых противоречий. Достаточно вспомнить крестьянскую серию Казимира Малевича и цикл «Расея» Бориса Григорьева. Или прочесть у Бориса Пильняка в рассказе «Полынь»:

«Посмотрите кругом – в России сейчас сказка. Сказки творит народ, революцию творит народ; революция началась как сказка. Разве не сказочен голод и не сказочна смерть? Разве не сказочно умирают города, уходя в семнадцатый век? […] Посмотрите кругом – сказка. […] Как в сказке Семен Иванович, с бородою Маркса, водяного Маркса, злого, как Кащей».



«Счастье»

Авангардистское заигрывание с глубинной русской культурой, адаптируемой под новейшую реальность, началось давно, но, кажется, впервые прорвалось в экранное пространство.

«Счастье», ставшее последней немой картиной в СССР, состоит из двух частей. Первая, дореволюционная и наиболее яркая, посвящена злоключениям главного героя, бедного крестьянина Хмыря (Петр Зиновьев), и его жены Анны (Алена Егорова), их тщетным попыткам обрести счастье, под которым понимаются сытость и богатство. Достижению счастья мешают всевозможные прихлебатели: поп – толоконный лоб, кулак Фока, подобно гоголевскому Пацюку, поедающий летающие вареники, и солдаты с одинаковыми, раскрывшими рты в немой песне лицами. Даже путешествие в поисках счастья наталкивается на перекресток трех дорог, где написано совершенно безальтернативное: «Налево пойдешь – смертью умрешь. Пойдешь прямо – сдохнешь. Направо пойдешь – умереть не умрешь, но и жив не будешь».

Во второй части Хмырь, перемолотый империалистической войной, на которую его забирают пугающе одинаковые солдаты, приходит в новый мир отчаявшимся. Его жена адаптируется легко, становится сельской ударницей, постигающей науку трудодней, тогда как Хмырь оказывается «последним колхозным лодырем». Он по-прежнему единоличник, несознательностью которого пытаются воспользоваться коварные враги из «бывших». Бдительные колхозники не позволяют им расхитить колхозный урожай, а Хмырь окончательно становится изгоем. Его, изгнанного из собственного дома, подбирает кулак-вредитель Фока, из иррациональной любви к злодейству замысливший поджог конюшен. Внезапно Хмырь разоблачает проникнувшего в коллектив кулака, рискуя собственной жизнью, спасает колхозных лошадей, реабилитируется в глазах коллектива и получает право стать частью советского общества. Красавица жена принимает его обратно и ведет в большой магазин, наполненный странно улыбающимися то ли манекенами, то ли намертво застывшими людьми. Хмырь наряжается в новую одежду с большой

кепкой, становится как все и вместе с женой, издевательски смеясь, наблюдает за ставшими нищими эксплуататорами трудового народа, устроившими в овраге драку за его старое тряпье. Вероятно, это и есть счастье.

Вступительные титры сразу же сообщают, что перед нами «сказка о горемычном стяжателе Хмыре, об его жене-лошади Анне, о сытом соседе Фоке, а также о попе, монашке и других чучелах». Уже здесь можно заметить приемы, характерные для авторов, пытающихся выдержать максимальную дистанцию по отношению к окружающей реальности. У главного героя вместо имени странное прозвище, прибавь к нему прилагательное «болотный», и всплывает ассоциация с языческой нечистью – то ли с кикиморой, то ли с водяным. Благо недостатка в чертовщине, прекрасно вписавшейся в новую советскую реальность, не было. Да и жена у Хмыря – лошадь. Вновь та самая абсурдистская традиция, что тянется за Медведкиным из самодеятельности времен гражданской войны. Очеловечивание животных или, наоборот, придание людям животных черт – излюбленный прием литературы и искусства того времени. Коровы и лошади на картинах Павла Филонова обретают человеческий лик, в «Елке у Ивановых» Введенского и в «Торжестве земледелия» Заболоцкого все животные разговаривают, кровопролитная гражданская война видится глазами двух щенков в «Щенках» Павла Зальцмана, Медведь-молотобоец в «Котловане» Платонова кует железо, утирает пот со лба и пьет водку, а у Вагинова «по улицам не люди ходят: заглянешь под шляпку – змеиная голова; всмотришься в старушку – жаба сидит и животом движет». Да и как, в конце концов, не вспомнить строки главного пролетарского поэта Владимира Маяковского:

Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте –
чего вы думаете, что вы их плоше?
Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь.

Когда купленная Хмырем лошадь в неправдоподобно больших яблоках, густо разрисованных по тощим бокам, наотрез откажется пахать землю, Хмырь без лишних раздумий запряжет в соху свою жену Анну. Анна буквально «пашет, как лошадь», в то время как Хмырь увлекается и погоняет ее кнутом. Этот эпизод Елена Егорова, исполнительница роли Анны, вспоминала в мемуарах «Моя профессия. Записки актрисы кино»:

«Пришлось мне сниматься в 1930-х годах в фильме-сказке режиссера А.Медведкина “Счастье”. В тот день сцена заключалась в том, что у бедняка крестьянина на пашне пала лошадь, тогда он запряг в соху свою жену и стал пахать на ней. Выбившись из сил, жена тоже упала. Крестьянин отнес ее на луг, сплел ей венок из цветов, взял гармошку и пел ей, пока она снова не пришла в себя. Потом опять впряг ее в соху и стал пахать дальше. Жену в этом фильме играла я. Съемки происходили под

Одессой, в самые жаркие августовские дни. Снималась я в толщинках, так как режиссер хотел, чтобы у героини была более мощная фигура. Впрягли меня в соху, и стала я пахать. Несколько часов снимали меня с разных точек и ракурсов. Под конец все же я выбилась из сил и попросила пить. Тогда помощник режиссера с серьезным лицом поднес мне ведро воды, как будто он поит лошадь, и, так как плечи мои перетягивала веревка от сохи, я опустила лицо к воде и стала спокойно, как лошадь, пить воду. Только услышав кругом смех, я поняла весь комизм моего поведения».

Хмырь в этой сцене лишний раз напомнит о своей инфернальной природе. Надеть на человека хомут и запрячь его подобно лошади вполне в духе нечистой силы, что опять же отражалось в русской фантасмагорической прозе 20-х годов. Например, чисто советский черт из «Больного человека» (1928) Сергея Малашкина разъезжает вместе с главным героем комиссаром Завулоновым на тройке, в которую запряжены «председатель волисполкома, секретарь волисполкома и заместитель председателя волисполкома».

В дореволюционной части картины среди нахлебников, пришедших за урожаем Хмыря, мы замечаем двух монахинь в прозрачных рясах, надетых на голое тело. Настоящий nunsploitation, не расцветший еще пышным цветом. Кажется, это один из последних отблесков отгремевшей сексуальной революции, когда «половой вопрос» был одним из самых насущных в русской литературе. Здесь уместно вспомнить скандальный роман Иосифа Калинникова «Мощи», живописующий гомо- и гетеросексуальные монастырские утехи, и повесть Сергея Малашкина «Луна с правой стороны», в которой развратные комсомольцы устраивают «афинские вечера», а главная героиня Таня облачается в газовые платья. Это времена журналов «Безбожник» и «Антирелигиозник», изъятия церковных ценностей и платоновской фразы: «По мошонке Иисуса Христа, по ребру Богородицы и по всему христианскому поколению – пли!»

Еще больше неосознанных параллелей у «Счастья» с «Торжеством земледелия» Николая Заболоцкого. Хмырь вполне себе «нехороший, но красивый», а весь экранный пейзаж можно прекрасно описать словами из поэмы:

Тут природа вся валялась
В страшном диком беспорядке:
Кой-где дерево шаталось,
Там реки струилась прядка.

…Далее у Заболоцкого читаем:

Крестьяне, храбростью дыша,
Собираются в кружок,
Обсуждают, где душа?
Или только порошок
Остается после смерти?
Или только газ вонючий?

«Счастье»

У Медведкина отец Хмыря, забравшийся во двор, чтобы впервые в своей жизни отведать вареников, умирает от потрясения, буквально испуская дух в виде облака того самого «газа вонючего».

В «Счастье» Хмырь ложится в гроб и пытается несанкционированно умереть, подобно умирающей пионерке Багрицкого, отвергая последнее причастие, но тут же оказывается атакован представителями «старого мира» – попами и военными, возмущенно восклицающими: «Кто дозволил тебе самому помирать?» У Заболоцкого схожий эпизод представлен в зеркально отраженном варианте. Солдат, один из действующих лиц поэмы, также сражается с представителями старого отжившего мира – предками, но, наоборот, изгоняет их обратно в могилу:

Прочь! Молчать! Довольно! Или
Уничтожу всех на месте!
Мертвецам – лежать в могиле,
Марш в могилу и не лезьте!
Пусть попы над вами стонут,
Пусть над вами воют черти,
Я же, предками нетронут,
Буду жить до самой смерти!

У «Торжества земледелия» и «Счастья» даже судьба оказалась схожей. На поэму Заболоцкого обрушились критические статьи, в которых указывалось, что «…одной из масок, надеваемых классовым врагом, является шутовство, юродство. Утопить большое, трудное, серьезное дело в потоке юродских, как будто беззлобных, просто шутовских слов, обессмыслить, опустить до уровня какой-то вселенской чепухи – вот объективная классовая цель этого юродства… И одним из элементов этой всеобщей забавной чепухи Заболоцкий делает серьезное и трудное дело борьбы за новое, социалистическое земледелие, в частности борьбу с трехпольем».

«Счастье» прямо окрестили вредной картиной в одноименной заметке, сопровождая доказательства пугающими формулировками

о «бухаринском пасквиле на русское крестьянство» и «бухаринском пасквиле на русский народ».

В целом же все происходящее и в «Счастье», и в «Торжестве земледелия» – отклик на трагедию, постигшую крестьянство в начале 1930-х. Хотя сам Медведкин трагедией это явно не считал. Крестьянская политика советского государства в ту пору ознаменовалась суровым этапом коллективизации и сопутствующего ей всеобщего раскулачивания. Экспроприация запасов зерна у кулаков и середняков, в официальной печати именовавшаяся не иначе как временными чрезвычайными мерами, вскоре переросла в линию «ликвидации кулачества как класса».

Попасть в списки кулаков мог практически любой крестьянин. На вопрос о значении термина «кулак» власть отвечала максимально жестко. Так, один из ярых активистов раскулачивания Юозас Варейкис, которого самого позже расстреляют в Коммунарке, огласил свой ответ крайне расплывчато и максимально раздраженно: «Рассуждения о том, как понимать кулака, есть схоластика гнилая, бюрократическая, бесцельная, никому не понятная и к тому же очень вредная».

К определению «кулак» вскоре добавился термин «подкулачник», под которого попадали уже вообще все, вплоть до батраков. В итоге политика коллективизации и раскулачивания привела к массовому голоду начала 30-х, к Голодомору и к тому, что, по самым скромным подсчетам, раскулаченными и отправленными в ссылку оказались свыше четырех миллионов человек. И хотя к 1932 году этот массовый процесс было решено официально притормозить и даже сопроводить сетованиями о «перегибах на местах» и обязательными арестами виновных, набравший обороты маховик репрессий противодействиям уже не поддавался.

«Счастье» – это сверхлевое кино, затрагивающее все насущные вопросы «генеральной линии партии»: строительство нового быта, обострение классовой борьбы и борьба с религиозными предрассудками.

Примерно с этих же позиций следует рассматривать и великолепный в своей дикости роман Геннадия Гора «Корова», впервые опубликованный, впрочем, через семьдесят лет после написания и почти через тридцать лет после смерти автора. Там «вражеский» поп обличает «антихристианский коммунизм», а некая старушка, бывшая фрейлина, неосознанно уподобляет колхозников богам, рассуждая о том, что слова «колхоз» «не существует, следовательно, они не могли создать того, чего нет. То, чего нет, может создать только бог». Как и в медведкинском «Счастье», колхозникам противостоят кулаки-вредители, устраивающие истинные перформансы: громят колхозную избу-читальню, украшенную любительскими фресками, и поверх этих фресок «пишут смолой слово на стене во всю стену. Слово из трех букв». Очередные точки пересечения с «Счастьем» обнаруживаются и в том, что одна из главных героинь из жены батрака превращается в активистку, и в том, что главным своим орудием враги колхоза избрали огонь. Только, в отличие от своего кинематографического собрата, «Корова» заканчивается подлинно апокалиптической картиной: враги-кулаки поджигают огромную,

выросшую «выше всех построек» показательную корову голландской породы. Горящая корова гонится за кулаком и убивает его.

Всю последующую фильмографию Медведкина было принято ругать за конформизм, словно не замечая, что он оставался верен своим принципам. Его «Чудесница» (1936), повествующая о соревновании между колхозами за повышение удоя у коров, продолжает развитие приемов магического реализма. Здесь деревенская ведьма, пытаясь добиться от коровы сливок, обувает ее в валенки, да только молоко корова дает сразу прокисшее, потому что «валенки неправильно надела. Белые на перед, черные на зад, тогда будут сливки». И сразу вспоминается что-то вроде «Князя мира» (1928) Сергея Клычкова, где сом выдаивал корову, мужики его изловили, разрубили, а из него творог вывалился. Здесь, в конце концов, главная героиня Зинка сидит в избе и учится, а «на стене товарищ Калинин улыбается веселой улыбкой Михаила Ивановича. Бумага смеется чернилами», как все в той же «Корове» Гора.

В запрещенной сразу после съемок «Новой Москве» (1938), воспевающей сталинский план переустройства города, Медведкин и вовсе изобретает соц-арт за несколько десятилетий до его появления. Москва здесь выравнивается проспектами, стремящимися к иофановскому зиккурату Дворца Советов, но стоит налаженному механизму дать сбой – и она вновь обрастает маковками церквей и – о ужас! – воскрешает взорванный храм Христа Спасителя. Одна сцена маскарада, над которым горят электричеством гигантские профили Сталина и Ленина, чего стоит! Все происходящее в ней проникнуто столь инфернальным духом, что кажется, будто одетые в костюмы белых медведей главные герои и есть те самые белые медведи, что плясали камаринскую и играли на гармониках на балу у Воланда.

И, кстати, именно в «Чудеснице» Медведкин все-таки умудрился дать наконец главный рецепт нашего местного счастья. «Можно ли мне, товарищи, заплакать от большой радости?» – спрашивает доярка Зинка куда-то в сторону товарища Сталина и товарища Ворошилова. «Ну что ж, – отвечают ей. – Поплачь. Только недолго». ◆

Юрий Сапрыкин

ПЯТЬДЕСЯТ ОТТЕНКОВ БЕЛОГО

«Строгий юноша»
По пьесе Юрия Олеши
Автор сценария Юрий Олеша
Режиссер Абрам Роом
Оператор Юрий Екельчик
Художники Владимир Каплуновский, Мориц Уманский
Композитор Гавриил Попов
В ролях: Дмитрий Дорлиак, Ольга Жизнева, Юрий Юрьев, Максим Штраух, Валентина Серова, Иван Кононенко, Дмитрий Голубинский, Георгий Сочевко, Ирина Володко, Александр Чистяков и другие
«Украинфильм»
СССР
1935

Комсомолец Гриша Фокин влюбляется в жену профессора Степанова, но опасается проявлять свои чувства, восхищаясь великим умом профессора. Герой напряженно размышляет над этическими принципами нового времени, в которые явно не входит роман с чужой женой. На помощь приходит верный товарищ, дискобол Коля, призывающий чрезмерно строгого Гришу открыто проявить свои чувства. Драма разыгрывается в интерьерах палладианского дворца на морском берегу, где никогда не заходит солнце: он то ли достался профессору за заслуги перед наукой, то ли стал уже обыденным жилищем в бесклассовом обществе будущего.

Для зрителя, привыкшего оценивать кино сталинского времени в критериях «пропаганда – честность» (где значения по второй оси стремятся к нулю), «Строгий юноша» может оказаться головоломкой. Это вроде бы кино о современности – но современность выглядит слишком патетически-возвышенной, как будто дело происходит не на профессорской даче (которые сами по себе в середине 1930-х были относительной редкостью), а на ВДНХ или в монументальном сочинском санатории (которых в середине 1930-х попросту не существовало). В нем нет «радости простого труда» и вообще труда как такового – только восхищение перед мускульной силой и полетом мысли, проявляющих себя в науке и спорте. Это как бы история любовного треугольника – но его крайние точки не то чтобы стремятся друг к другу и постоянно декларируют уважение к противодействующему партнеру.

Впрочем, прежде всего бросаются в глаза не историко-жанровые противоречия, а общая труднообъяснимая странность «Юноши». Видимо, ее же имели в виду чиновники «Украинфильма», запретившие прокат фильма с универсальным для того времени обоснованием:

«Строгий юноша», режиссер Абрам Роом

«за формализм». Это кино, прежде всего озабоченное, как кажется, прорисовкой светло-серых теней на белом фоне. Юрий Олеша, написавший сценарий, позже поражался, как долго съемочная группа комбинировала освещение, пытаясь передать фразу «стрекозиная тень стекол на стенах». В нем есть патетическая оперная замедленность, как будто действие происходит на сильной жаре, или во сне, или в каком-то потустороннем существовании. В сцене сна Гриши Фокина и странность, и общее оцепенение возведены в третью степень: белоснежный зал с вытянутыми кверху арками, напоминающий модернистский храм; профессорские гости во фрачных парах, собравшиеся полукругом у рояля; профессор, который отчитывает жену за то, что она мешает музыке; Гриша, призывающий собравшихся услышать музыку в изгибе руки профессорской жены, – даже сейчас в этом эпизоде чувствуешь себя чиновником «Украинфильма», которому принесли на худсовет фрагменты из «Малхолланд драйв».

Толкование «Строгого юноши» как сна в два шага приводит к фрейдистским интерпретациям с примесью социологии: нам легко найти в этих нарочито белых одеждах скрытое бессознательное эпохи, подавленную и готовую вырваться наружу жестокость. В «Строгом юноше» можно увидеть ожившую иллюстрацию к «Культуре Два» Владимира Паперного – к ее главам, посвященным собственно второй культуре. Статичность и замедленность, архитектурная эклектика с опорой на классику, имитация изобилия и жаркого юга – все это черты сталинской культуры, которую создатели «Строгого юноши» угадывают еще до того, как они стали мейнстримом, и весь этот палладианский парадиз невозможен без скрытой от глаз теневой стороны с бараками, зэками и вохрой. Сцены на стадионе, где комсомольцы подобны ожившим античным статуям, а друг «строгого юноши» Коля медленно раскручивает диск – в точности как атлеты в чуть поздней «Олимпии» (1938) Лени Рифеншталь, – невозможно воспринимать помимо знания о том, куда привел культ сильного тела в случае берлинской Олимпиады-1936: это те самые благие начинания, итогом которых был Дахау; в статуарной

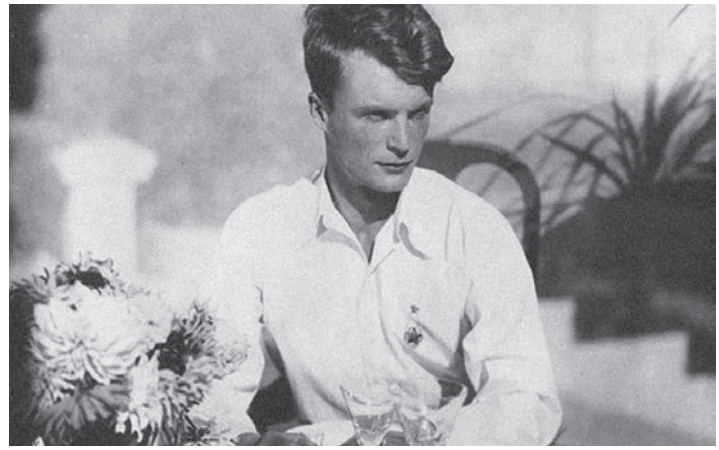
«Строгий юноша»

пластике дискобола в скрытом виде содержится насилие (или наше знание об этом насилии).

В 1990 году в «Искусстве кино» (№ 6) публиковалось знаменитое эссе искусствоведа Михаила Алленова «Советское мифосознание» об эмблематике московского метро, где были в том числе и наблюдения о решетке, замыкающей ряд потолочных плафонов на станции метро «Комсомольская»: сцены счастливой советской жизни, все более устремляющейся к коммунизму по мере приближения пассажира к эскалатору, завершаются декоративной и функциональной, но все же отчетливо заметной решеткой, в которой трудно не увидеть неосознанную репрезентацию ГУЛАГа. Точно так же при первом появлении в кадре «Строгого юноши» мы видим Гришу Фокина за витыми прутьями ограды ар деко, маньеристской вариацией все той же сталинской решетки. Как бы ни мечтал «строгий юноша» о новой этике (которую он в соответствии с духом времени называет третьим комплексом ГТО), ее предельно обнаженная формула – физическая сила, помноженная на металлический прут.

Тонкую интерпретацию предлагает в своей статье о фильме филолог Аркадий Блюмбаум[1]: для него главный конфликт фильма – между музыкой (и шире искусством), существующей в идеальной, оторванной от жизни сфере, и музыкой (искусством), физически преображающей жизнь, становящейся материей. По словам Блюмбаума, для Олеши и Роома это не просто формальное упражнение по выстраиванию правильного баланса «стрекозиных теней» – но крайне личная тема, рассуждение о месте в новой реальности художника (и шире интеллигента), пытающегося «перенести свое творчество из отделенной от советского мира «страны воображения и памяти» в «общенародную жизнь». Олеша складывает паззл будущего советского мира из древнегреческой пластики и вагнеровской концепции «тотального произведения» и делает это в краткий исторический промежуток, когда такое фантастическое соединение казалось возможным. К моменту выхода – вернее, невыхода – фильма на экран это окно возможностей закрылось окончательно.

1. См.: https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/ozhivayushhaya-statuya-i-voploshhennaya-muzyka-konteksty-strogogo-yunoshi.html

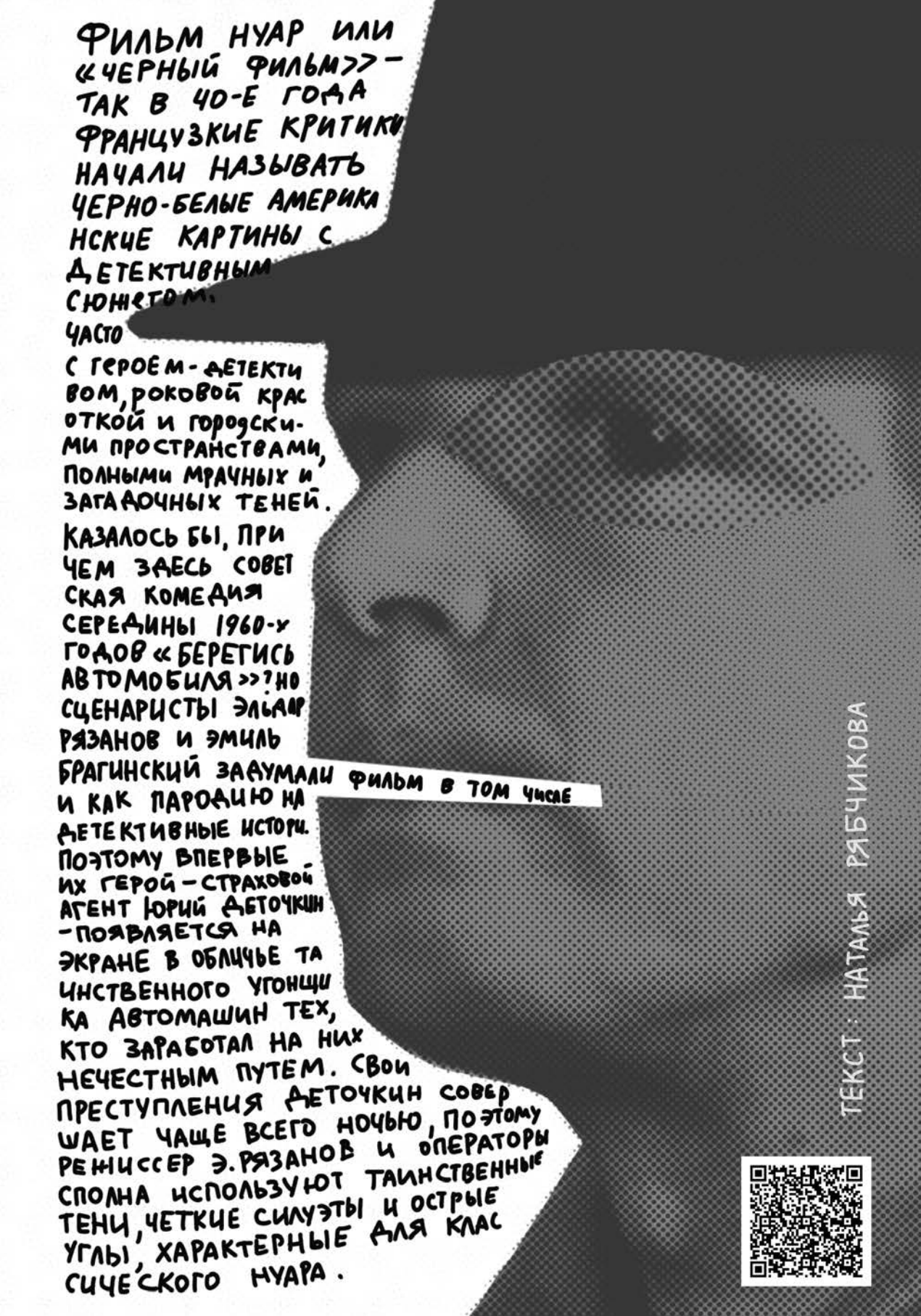


«Строгий юноша»

Что за ветер дул в это окошко, сейчас уже сложно почувствовать; у меня «Строгий юноша» оказывается вписан в иной, более близкий контекст. В конце 1980-х фильм стал объектом локального культа в петербургских кругах, из которых вышли «Новая академия» Тимура Новикова, атлеты с картин Георгия Гурьянова и прочая постсоветская неоклассика. Дизайнер Константин Гончаров, далекий от мускулистой эстетики «Строгого юноши», назвал в честь фильма свой модный дом. Все эти начинания были объединены общим вектором: как писала тогда искусствовед Екатерина Андреева, чтобы современность состоялась, ее надо иронически героизировать. Потомки вряд ли смогут установить точные пропорции пафоса и иронии в работах «новых академиков», но сам «Строгий юноша», увиденный через новиковско-гурьяновскую призму, начинает казаться теперь попыткой иронической героизации, мечтой о возрождении классических идеалов, заранее смеющейся над собой и сознающей невозможность своего осуществления, обреченной (да, впрочем, и не стремящейся никого победить) попыткой привить классическую розу к советскому дичку. Как будто в цикле распадов и воссозданий империи появляются время от времени просветы, в которых выступает из тумана фигура идеально сложенного дискобола – и снова запечатлевается в истории как ироничный или пафосный, непонятный для современников и все же проходящий сквозь время жест. ◆

На правах рекламы. 16+

Яндекс Кью


ФИЛЬМ НУАР ИЛИ «ЧЕРНЫЙ ФИЛЬМ» — ТАК В 40-Е ГОДА ФРАНЦУЗСКИЕ КРИТИКИ НАЧАЛИ НАЗЫВАТЬ ЧЕРНО-БЕЛЫЕ АМЕРИКАНСКИЕ КАРТИНЫ С ДЕТЕКТИВНЫМ СЮЖЕТОМ. ЧАСТО С ГЕРОЕМ-ДЕТЕКТИВОМ, РОКОВОЙ КРАСОТКОЙ И ГОРОДСКИМИ ПРОСТРАНСТВАМИ, ПОЛНЫМИ МРАЧНЫХ И ЗАГАДОЧНЫХ ТЕНЕЙ.
КАЗАЛОСЬ БЫ, ПРИ ЧЕМ ЗДЕСЬ СОВЕТСКАЯ КОМЕДИЯ СЕРЕДИНЫ 1960-Х ГОДОВ «БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ»? НО СЦЕНАРИСТЫ ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ И ЭМИЛЬ БРАГИНСКИЙ ЗАДУМАЛИ ФИЛЬМ В ТОМ ЧИСЛЕ И КАК ПАРОДИЮ НА ДЕТЕКТИВНЫЕ ИСТОРИ. ПОЭТОМУ ВПЕРВЫЕ ИХ ГЕРОЙ — СТРАХОВОЙ АГЕНТ ЮРИЙ ДЕТОЧКИН — ПОЯВЛЯЕТСЯ НА ЭКРАНЕ В ОБЛИЧЬЕ ТАИНСТВЕННОГО УГОНЩИКА АВТОМАШИН ТЕХ, КТО ЗАРАБОТАЛ НА НИХ НЕЧЕСТНЫМ ПУТЕМ. СВОИ ПРЕСТУПЛЕНИЯ ДЕТОЧКИН СОВЕРШАЕТ ЧАЩЕ ВСЕГО НОЧЬЮ, ПОЭТОМУ РЕЖИССЕР Э. РЯЗАНОВ И ОПЕРАТОРЫ СПОЛНА ИСПОЛЬЗУЮТ ТАИНСТВЕННЫЕ ТЕНИ, ЧЕТКИЕ СИЛУЭТЫ И ОСТРЫЕ УГЛЫ, ХАРАКТЕРНЫЕ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОГО НУАРА.
ТЕКСТ: НАТАЛЬЯ РЯБЧИКОВА

Адам Кук

РАЗОБЛАЧЕННАЯ КАНАДА

«Двадцатый век»
The Twentieth Century
Автор сценария, режиссер
Мэттью Рэнкин
Оператор Винсент Бирон
Композиторы Кристоф Ламарш-Леду, Питер Венн
Художник Дани Буавен
В ролях: Дэн Бирн, Сарианн Кормье, Катрин Сен-Лоран, Михайл Ахуджа, Брент Скэгфорд, Шон Каллен, Луис Негин, Ки Чан, Тревор Андерсон и другие
Voyelles Films
Канада
2019

ОТ РЕДАКЦИИ. Согласно большинству критических опросов одной из самых ярких премьер Берлинале-2020 стал «Двадцатый век» (The Twentieth Century) дебютанта Мэттью Рэнкина – хулиганский комедийный фарс, посвященный политической истории Канады примерно столетней давности. Чтобы отличить фантазию от реальности и не упустить смыслы, понятные канадскому зрителю, мы попросили написать об этом фильме канадского кинокритика Адама Кука.

Что, как вы думаете, вы знаете о Канаде? Если немного, «Двадцатый век» станет для вас идеальным уроком истории. Правда, истории полностью вымышленной. Якобы отдающей дань уважения «Великому Белому Северу», но на деле едко высмеивающей канадские национальные мифы и больно атакующей символы, отвечающие за самоуважение и самобытность канадской нации.

Организованный как эпос из десяти глав, а разыгранный как абсурдистская сатира, фильм рассказывает о реальном историческом деятеле на заре его карьеры, а именно об Уильяме Лайоне Маккензи Кинге, вознамерившемся исполнить то, что он считал своей судьбой, – стать премьер-министром страны. Это правда – Кинг и в самом деле был премьер-министром, десятым по счету, и национальным лидером в 1920-е и 1930-е годы. В картине политик окружен и другими реальными фигурами из прошлого, но исторические факты на этом заканчиваются: «Двадцатый век» – самый непочтительный и недостоверный байопик, какой вы только можете себе представить. Не стоит принимать всерьез утверждение создателей, будто фильм основан на личных дневниках протагониста: едва ли вы узнаете из них подробности его обувного фетишизма; едва ли встретите упоминания

«Двадцатый век», режиссер Мэттью Рэнкин

эрегирующего кактуса или тюленьих боев – а ведь это далеко не все примеры вымышленной эксцентрики, из которой фильм состоит чуть менее чем полностью. Предлагая вместо настоящей реконструкции прошлого альтернативную мифологическую «канадиану», картина вскрывает природу нашей сконструированной идентичности. Озорное мифотворчество «Двадцатого века» высмеивает логику героических эпосов, а фантастический дискурс служит ловким способом показать, как страна представляет саму себя. Попутно обнаруживая абсурд и ложь, пронизывающие нашу национальную самопроекцию; выворачивая наизнанку нашу самоидентификацию и, проще говоря, ставя под сомнение наше горделивое представление о самих себе.

Столь амбициозный полнометражный дебют был написан и поставлен Мэттью Рэнкином, известным своими удачными короткометражками «Смертельное падение Минарски» (Mynarski Death Plummet; 2014) и The Tesla World Light (2017), оба раза отобранными на Каннский фестиваль. Уже в этих ранних фильмах Рэнкин, изучавший историю в Университете Макгилла и Университете Лаваля, комбинировал живую игру с анимацией и раскованно перепридумывал реальных исторических персонажей.

Кажется, будто снежные метели Виннипега порождают в его жителях какую-то особую, эндемическую разновидность безумного гения, чуть только дело доходит до экспериментального кино. Во всяком случае Рэнкин, будучи земляком знаменитого Гая Мэддина, очевидно разделяет с ним ряд артистических привычек, в частности склонность к стилизациям и извращениям. Как и Мэддин, Рэнкин тяготеет и к ретротехнологиям, и к ретроэстетике, придающим его картинам налет анахронизма и древности, при том, что формальный киноязык фильма современен и точен. Визуально утонченный и мастерски снятый на пленку 16-*мм*, «Двадцатый

«Двадцатый век»

век» сочетает классический голливудский мелодраматизм с визуальной мимикрией под немое кино, особенно под немецкий экспрессионизм. Рэнкин явно наслаждается воздвигнутым им миром искусственных студийных декораций в стиле «Калигари», отсылающих к глубокой искусственности в основе канадской идентичности. Молодой политик (в исполнении Дэна Бирна он воплощает предельную банальность) выступает в качестве мессии, в действительности во всем послушный воле своей властной и свирепой матери. Это она, прикованная к постели, но сохраняющая предельную деспотичность и решающее влияние на сына, внушает ему, что его миссия – возглавить и спасти страну. Фрейдистский характер их взаимоотношений подчеркнут тем, что сын содержит мать взаперти за дверью с комическим множеством замков, оберегая ее от женоподобного и инфантильного мужа – отца главного героя.

Демонстративно подающий себя как «добрый христианин», Кинг поначалу как будто подтверждает этот имидж, заботливо посещая молодую девушку с туберкулезом (она лежит в «Больнице для дефективных детей»), но вскоре выясняется, что приоритеты юноши меняются при малейших колебаниях политической конъюнктуры, и притом с маккиавелианским цинизмом. Ветреность и беспринципность Кинга и есть то, что вам следует в первую очередь понимать про вежливых и доброжелательных канадцев. На каждом своем сюжетном повороте «Двадцатый век» разоблачает тот или иной непристойный аспект канадского характера, какой бы декларативной добродетелью он ни был замаскирован.

Нелегкий путь Кинга к креслу премьера лежит через жесткую конкуренцию с другими претендентами – крепким усачом Артуром Мейгеном и юным девственником Бёртом Харпером; все трое сражаются на публичных дебатах. Но в чем эти дебаты состоят? Каковы испытания, через

которые соискателям предстоит пройти? Какие качества должны проявить те, кто вызвался управлять страной?

Что ж, в программе конкурсы на ловкое разрезание ленточки, на умение взбить сметану и получить масло, на способность терпеливо ждать своей очереди, наконец – встречайте нашу фирменную канадскую специализацию, – навык пассивной агрессии. Даже финальные выборы – они же кульминация всего фильма – предстают не типичной демократической процедурой, а чем-то вроде смертельной гонки на коньках, которая проходит в зеркальном лабиринте, отсылающем к соответствующей сцене «Леди из Шанхая» Орсона Уэллса. По мере того как путь к желанному назначению становится все более тернист, Кинг все больше превращается в капризного и инфантильного слабака, реальные же премьерские полномочия оказываются чисто номинальными, поскольку все ключевые решения, как вскоре выясняется, принимает генерал-губернатор, в данном случае вымышленный лорд Муто (Шон Каллен), а он напрямую подчиняется британской королеве.

Да, друзья! Канада изображена простой колонией, управляемой извне. Даже символика нашего флага в фильме подана как символ всенародного разочарования, рассматриваемого Рэнкином в качестве ключевого «экзистенциала» всей канадской жизни. Многие политические коллизии «Двадцатого века» не назвать полностью сфабрикованными – скажем, конфликт между Квебеком и остальной Канадой, однако его детали переписаны буйной фантазией: согласно режиссерской трактовке квебекские франкофоны угнетены населением Онтарио, сплошь фашизоидным и кровожадным.

Все эти подробности не должны смущать: никаких проблем с усвоением и пониманием происходящего на экране, включая авторский сарказм, у широкого (не канадского) зрителя быть не должно. Однако без дополнительных примечаний всю эту концентрацию деталей, отсылок и внутренних шуток, скорее всего, не преодолеть. Так, например, короткие, но веселые эпизоды в Ванкувере и Виннипеге обыгрывают местные стереотипы обоих городов (первый предстает «зеленым горным раем, созданным человеческими руками»; второй – развратным гетто, кишащим уродами и негодяями).

И все-таки, несмотря на свою подчеркнуто местную специфику, «Двадцатый век» – изумительно изобретательная комедия, полная и формальной красоты, и творческой энергии, и вообще всех ингредиентов, без которых не бывает успешного культового кино. Безусловно, после «Двадцатого века» вы больше не сможете смотреть на канадцев прежними глазами, зато начнете с нетерпением ждать выхода нового фильма Мэттью Рэнкина. ◆

Перевод с английского Евгения Майзеля

Анна Меликова

КОЛЛЕКТИВНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ

«Стоп-Земля»
Автор сценария, режиссер Катерина Горностай
Оператор Александр Рощин
Художник Максим Нименко
Композитор Марьяна Клочко
В ролях: Мария Федорченко, Арсений Марков, Яна Исаенко, Александр Иванов и другие
Esse House Producciones, Ukrainian Cultural Foundation, Ukrainian State Film Agency
Украина
2021

Для начала стоит разобраться с правилами игры. На детской площадке водящий закрывает глаза, а все остальные забираются куда угодно: на турникеты, лестницы, деревья. Водящий пытается схватить кого-то и на ощупь опознать. Он может сказать фразу-заклинание «Стоп-Земля», и тогда все, кто оказался в эту секунду на земле, должны замереть. У водящего есть пять секунд, чтобы успеть их поймать. В эту игру в одноименном фильме Катерины Горностай периодически играют Маша и ее друзья-одноклассники, а камера пытается ухватить те короткие мгновения, когда подростки стоят на земле обеими ногами.

Киевская школа, 11-й класс. Многое уже вместе выучено и прожито, но кажется, что главное впереди. И это грядущее одновременно интригует и пугает. Подростки испытывают страх влюбиться или никогда не найти свою любовь, не поступить в университет или поступить куда-то не туда. Влюбленность ощущается повсюду: на уроках по анатомии, во взглядах, в переписке и разговорах. Машины ближайшие друзья экоактивистка Яна и феминист, «аморфный романтик» Сеня часто остаются у нее ночевать, курят травку, выпивают, делятся друг с другом своими мыслями и умалчивают о тайнах.

Интровертная Маша влюблена в одноклассника Сашу. Она внимательно всматривается в мир, часто предпочитает скорее наблюдать, чем действовать. Угловатые движения выдают ее желание быть невидимой. Саша – подросток с внешностью фотомодели, – наоборот, всегда заметен, но не видит других. То ли потому, что у него плохое зрение, то ли потому, что ему не хватает чуткости, он не замечает мир вокруг себя и Машину влюбленность. Больше всего Сашина слепота злит Сеню, который влюблен в Машу, но не говорит ей об этом напрямую. Есть у Маши и невидимый друг: после того как она разместила в своем инстаграме фотографию замерзшего на окне листка, у девушки появился новый таинственный фолловер, с которым она ведет переписку о мире и своих переживаниях. В конце фильма она, как и в игре «Стоп-Земля», постарается его схватить и опознать.

Все началось с задумки для короткого метра, в котором Катерина Горностай хотела воссоздать историю из собственной школьной биографии, основываясь на опыте влюбленности в далекий, недоступный объект. Казалось бы, первая влюбленность – универсальное понятие, уклоняющееся от привязок к меняющейся реальности и времени за окном. Но, когда Катерина стала знакомиться с современными подростками, она поняла, что ее интересует уже не столько своя собственная история, сколько эти молодые люди, так напоминающие ей ее саму и так на нее не похожие. Для работы над фильмом Горностай проинтервьюировала более двухсот киевских подростков (все их имена указаны в финальных титрах!). С отобранными на кастинге двадцатью пятью девушками и парнями в течение девяти недель она работала в актерской лаборатории, где не использовала сцены из будущего фильма, а с помощью импровизаций раскрывала актерский потенциал подростков и выстраивала между ними доверительные отношения. На основе их рассказов о себе и личных впечатлений Катерины Горностай от этих рассказов были созданы персонажи фильма, которые во многом идентичны личностям самих актеров и говорят их собственными словами, а не теми, что были написаны в сценарии. Фильм, задуманный как автопортрет, превратился в коллективную автобиографию, в портрет нового поколения, которое ценит безопасность, границы и привыкло благодаря соцсетям и разговорам с психотерапевтами заниматься постоянной саморефлексией и саморепрезентацией.

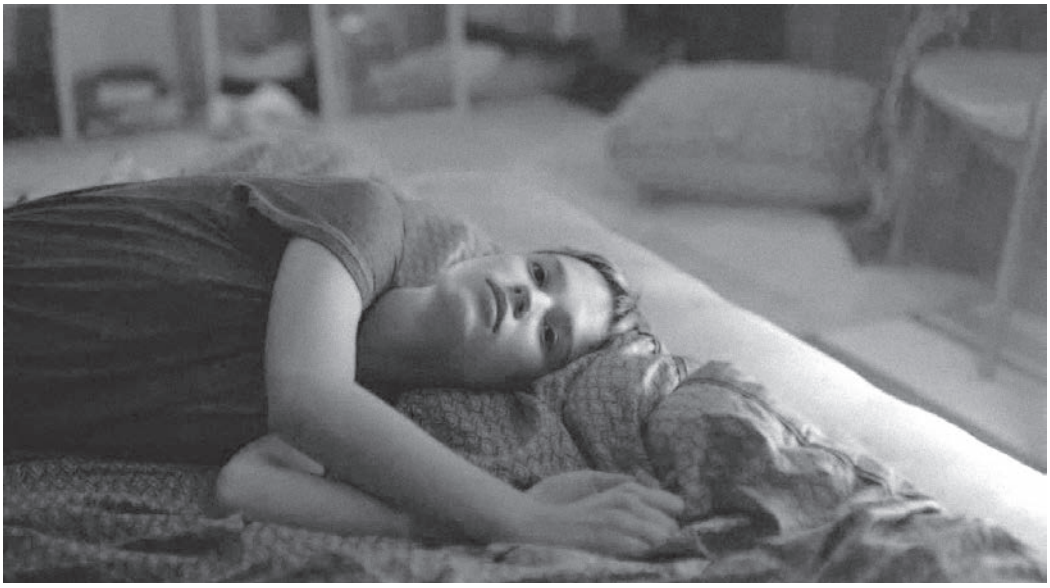
В методах работы Катерину Горностай интересно сравнивать с Валеской Гризебах: в своем полудокументальном-полуигровом дебюте о подростках «Моя звезда» (Mein Stern) немецкий режиссер тоже соединила личности актеров и персонажей, так же как и Катерина, для написания сценария и кастинга проинтервьюировала множество школьников и в процессе работы поняла, что это уже совсем другое поколение (Валеске на тот момент было примерно столько же лет, сколько Катерине сейчас). «Моя звезда» была снята в 2001 году, то есть примерно в то время, когда Горностай была школьницей. И с поправкой на разные страны при сопоставлении двух этих фильмов можно увидеть поколенческую

разницу: пространство, в котором находятся нынешние подростки, больше не заряжено таким очевидным сексуальным напряжением. Их гендерная идентичность флюидна, они могут открыто сказать о своей бисексуальности (как это делает Сеня) или на вопрос родителей: «А может, ты гей?» – спокойно ответить: «Да нет, вроде не гей» (как говорит Саша). Разделение мальчиков и девочек на отдельные группы в классе условное. Оно чувствуется разве что на уроках ОБЖ, когда девочки должны научиться правильно выворачивать перчатки, а мальчики – стрелять. Впрочем, даже здесь девочки позже присоединяются к мальчикам, берут оружие и пытаются попасть в мишень. Кто знает, кому из них в случае очередного военного конфликта придется защищать страну.

Здесь стоит сделать большое отступление. Катерина Горностай в начале 2010-х годов училась в Школе документального кино Марины Разбежкиной и Михаила Угарова. После учебы планировала остаться на какое-то время в Москве, но в Украине состоялся Майдан. Катерина взяла камеру и уехала на родину, чтобы заснять важный момент в истории страны. В гуще революционных событий она поняла, что не может быть на передовой: среди взрывов, стрельбы и горящих шин она цепенеет. И стала фиксировать истории в тылу. Так родились короткометражки «Зубы Ленина» и «Мирный протест Маши», вошедшие в альманах «Евромайдан. Черновой монтаж». Уже в этих фильмах видно, что главная тема Катерины Горностай – человеческие отношения. В «Письмах с площади», которые были опубликованы на сайте colta.ru в 2014 году, Катерина писала не только про киевские события, но и про интимное, про близких людей, про собственное смятение и про то, что значит быть режиссером-документалистом в стране, куда врывается большая История.

Интересно, что на Майдане, по словам самой Катерины, она так и не нашла своего героя, чтобы сделать о нем отдельный фильм. И возможно, именно поэтому уже в 2015 году она сняла короткометражку «Поодаль», в которой не было ни слова про украинскую военную реальность: парень и девушка лежат в постели, она хочет секса, он хочет спать, они говорят о желаниях и об их отсутствии. Честный диалог об интимном, который воспроизводил сцену из личной жизни Горностай, в середине 2010-х был чем-то очень свежим для молодого украинского кино. Эти доверительные разговоры продолжились в короткометражной картине «Сирень» (2017), где пять подруг встречаются, чтобы провести совместный вечер, обсудить собственный оргазм, измены, отношения с бывшими и нынешними, но умолчать о тайнах, в которых страшно признаться. О политике – снова ни слова.

Поэтому кажется логичным, что и в своем дебютном полном метре Катерина выносит войну почти за скобки. Это что-то, с чем по умолчанию живут все эти подростки. Война стала частью бытовых деталей, сухим остатком в диалогах, будь то реплика про армию, куда «сейчас всех берут», или про море, где Машина семья уже пять лет не была, или про посттравматический синдром, о котором Маша



«Стоп-Земля», режиссер Катерина Горностай

расспрашивает Сеню, когда урок ОБЖ напоминает ему о выстрелах в его родном городе.

«Стоп-Земля» – это фильм режиссера-документалиста, которая понимает, что не хочет быть документалистом, чтобы не отражать конфликты, которых и так слишком много вокруг. Ее задача – не фиксировать настоящее, но говорить о лучшем будущем с любовью к своей стране, к ее языку (все подростки общаются друг с другом только по-украински), к ее музыке (впечатляющий саундтрек из композиций современных украинских групп), к ее людям.

Мы привыкли к тому, что при словосочетании «фильм о школе» у нас возникают очевидные ассоциации: абьюз, буллинг, жесткая иерархия, психологические травмы. Это мы видели и в «Школе» Германики, и в «Племени» Слабошпицкого, и в сериале HBO «Эйфория». Но картина Катерины Горностай создает альтернативную модель учебного заведения и скорее наследует традициям первого в начале нулевых российского сериала о школьных буднях «Простые истины». В ее утопическом мире учителя и родители всё понимают, а в классе все друг друга поддерживают. Тем не менее в фильме постоянно ощущается напряжение и потенциал для конфликтов. Вот кто-то берет чей-то рюкзак и выкидывает его в окно – но тут же все сводится к шутке. На домашней вечеринке с танцами и обильным алкоголем пропадает одноклассник Мыша – но он просто немножко перебрал и заснул в туалете. Мы все время ждем, что Саша переживет абьюз со стороны взрослых женщин: собственной матери, которая не только проявляет гиперопеку, но и, игнорируя Сашины границы, заходит в ванную, когда тот лежит голый; или учительницы музыки, которая, распеваясь, кладет руку на Сашино плечо и не убирает ее, пока кто-то случайно не заглядывает в кабинет.

Но эти конфликты всегда заканчиваются в шаге от катастрофы и растворяются в красивом неоне.

В самом начале фильма есть сцена, где подростки играют в бадминтон в школьном дворе. Поднимается сильный ветер, и вот уже природное явление, а не кто-то из одноклассников становится главным партнером или соперником по игре: именно ветер отбивает воланчик и возвращает его той же ракетке, которая только что его запустила. Главный конфликт в этом фильме исходит не из внешнего мира, а из внутреннего: подростки борются с неведомыми силами, которые они чувствуют в своем меняющемся теле и в своей душе. Они страдают от депрессий, от селфхарма, они замыкаются в себе. И обо всем об этом они рассказывают в интервью, которые периодически разбивают фильм на главы.

Документальный бэкграунд Катерины Горностай становится очевидным в этих вставках, где граница между персонажами и реальными людьми окончательно стирается. Герои и героини, сидя лицом к камере, отвечают на вопросы Катерины о любви и одиночестве, о школе и семье. Вопросы мы не слышим, кроме последнего, когда Катерина предлагает Маше задать вопрос ей самой. «Ты чувствуешь связь с собой, какой ты была в моем возрасте? Или это просто прошлое для тебя?» – спрашивает Маша. В ответ Катерина встает со своего места, входит в кадр и обнимает свою актрису.

В провокационном фильме румынки Адины Пинтилие «Не трогай меня» (Nu mă atinge-mă), который победил на Берлинале в 2018 году, схожая ситуация. На протяжении всей картины герои беззастенчиво делятся с камерой самым сокровенным. Кажется, что они чувствуют себя настолько защищенными и раскрепощенными, потому что знают, что режиссер готова поменяться с ними местами. В какой-то момент она так и делает – поворачивая камеру на себя и превращаясь в героиню собственного фильма, рассказывающую о своих травмах.

Финальные объятия в фильме «Стоп-Земля» производят такой же эффект. Это объятия одновременно между автором и персонажем, между двумя людьми – Катей и Машей – и между тридцатилетней женщиной и ее шестнадцатилетней копией, которая боится, что все, что сейчас кажется невероятно важным, сакральным, наполненным вселенским смыслом, однажды превратится в прошлое, всего лишь в опыт, в историю, в смутное воспоминание или даже будет полностью забыто. И фильм «Стоп-Земля» пытается доказать, что это не так. ◆

Вадим Рутковский

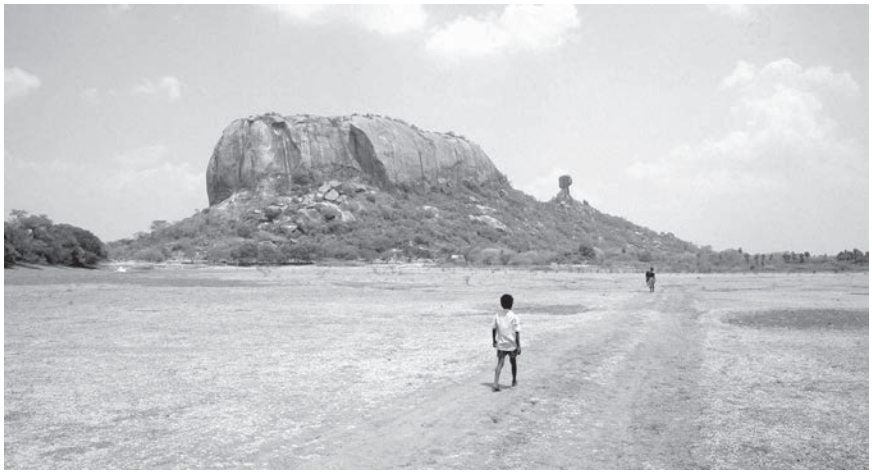
КТО БРОСИТ В НЕГО КАМЕШЕК?

«Камешки»
Koozhangal (Pebbles)
Автор сценария, режиссер П.С.Винотраджа
Операторы Вигнеш Кумулаи, Партиб
Композитор Юван Шанкар Раджа
В ролях: Челлапанди, Каруттадайян
Rowdy Pictures
Индия
2021

«Камешки» – дебют индийского режиссера П.С.Винотраджа, победитель 50-го Роттердамского кинофестиваля, прошедшего в феврале 2021-го онлайн. Педантично уточню, что вторая, июньская часть юбилейного смотра состоялась и физически в едва-едва, со скрипом открытых кинотеатрах, но конкурс зимой показывали только онлайн и жюри работало дистанционно. Раньше – по 2015 год включительно – Tiger Award (так, без затей и игры с драгоценными металлами, называется роттердамский приз) получали сразу три равноправных победителя. В 2016-м Роттердам сменил дирекцию и переформатировал конкурс: наградной «Тигр» стал единственным (правда, добавился специальный приз), число претендентов на него сократилось до восьми. В кризисном 2021-м новый директор Роттердама – хорватка Ваня Калуджерчич, работавшая менеджером по закупкам сайта MUBI, – вернула конкурс к традиционным шестнадцати названиям, однако главный «Тигр» остался единственным – его и присудили Винотраджу.

То, что «Камешки» – дебют, можно было не писать: за Tiger Award борются только первые или вторые фильмы. То, что фильм индийский, обойти молчанием

невозможно, но необходимо уточнение: индийское кино – это две разные вселенные. Есть планета Болливуд – то, что в первую очередь ассоциируется со словосочетанием «индийское кино»: индустрия, жанр, песни-танцы, не всегда, но часто присутствующие и в любовных комедиях, и в боевиках, и в рвущих душу мелодрамах. И есть независимый кинематограф, подозреваю, больше известный зрителям европейских фестивалей, чем соотечественникам режиссеров. Болливуд, как правило,



«Камешки», режиссер П.С.Винотрадж

развлекает, независимые в большинстве своем напрягают – неудобными, рискованными сюжетами и «грязным» кинематографическим стилем: еще свежи воспоминания об ММКФ-2020 и побелевшие от ужаса лица зрителей, выходивших с фильма «Бирьяни» – о мусульманке, ступившей на фатальную тропу проституции. Болливуд целомудрен, независимые сексуально раскованы: на том же 50-м Роттердаме, только в его летней программе Harbour, показали «Словарь нечеловеческой любви», бьющий рекорды фронтальной обнаженки. Но противоположности порой сходятся – в жестокости, с которой изображается насилие (почти мультипликационное – в Болливуде; предельно реалистическое – у независимых), и беззастенчивости, с которой проявляется сентиментальность; чувствительные души в Индии не щадят. И здесь «Камешки» стоят особняком, избегая обеих национальных крайностей. Нет, в фильме есть и свои шокеры, и свои сантименты, но Винотрадж, как высотный канатоходец, балансирует на грани, не срываясь в бездну экзотики; история, которую он рассказывает, звучит универсально – честно оставаясь укорененной в буднях загибающихся от засухи и нищеты деревень Тамилнада.

Фильм – короткий, история – простецкая, даже как-то неудобно пересказывать: прочтете и пожмете плечами, за что, мол, сегодня в Европе награждают; подумаете еще грешным делом, что сработала фестивальная конъюнктура, поощрили малобюджетную маргинальщину из «третьего мира». Не думайте так. «Камешки», конечно, сняты за три рупии, но и непрофессиональные актеры (один из которых, Челлапанди,

младшего школьного возраста) играют легко, живо, достоверно, и в величественности широкоформатных панорам фильм может посоперничать с любым хоть болли-, хоть голливудским эпосом: дело не в бюджете, а в ви́дении, в движении камеры, в дыхании кадра. Каменистые пейзажи у Винотраджа полнятся природной силой и уверенным, вневременным спокойствием. Но в «Камешках» нет и в помине зачарованности равнодушием природы к маленьким двуногим обитателям одной из планет Солнечной системы: это гуманистическое – в старом, хорошем смысле слова – кино. Как «Судьба человека» – здесь ведь тоже про «старого и малого», только объединены герои кровным родством.

Отец – лютый алкаш, мастер скандалить, сквернословить и распускать руки – забирает из школы восьмилетнего сына, чтобы вместе пойти в соседнюю деревню, где укрылась от побоев мать с грудной дочкой на руках. Путь туда и обратно, тринадцать километров под палящим солнцем, и составляет содержание «Камешков». Ничего особенного не произойдет – разве что встретят в дороге семью нищих, единственным источником пропитания которых стали крысы. С этой встречей связаны вполне себе шоковые сцены охоты на зверьков и последующего приготовления обеда из «дичи». Однако даже в них Винотрадж избегает публицистической тенденциозности: документальный хоррор-материал он снимает с высоким любопытством кинематографиста, принимающего реальность во всех формах; не ужасается, не кликушествует – внимательно смотрит и трансформирует взгляд в изображение. Тут уместно сказать о бэкграунде Винотраджа, неожиданно роднящем его с Квентином Тарантино: до съемок собственного фильма он работал в DVD-магазине тамильского города Ченнаи, где на живых примерах, видимо, и постиг кино как искусство эмоций и историй. Искусство естественности: «Камешки» напрочь свободны от дидактики и предсказуемости. И мать здесь окажется совсем не похожей на шаблонную жертву абьюза, и отец не то чтобы перевоспитается и осознает к финалу, какую неправедную жизнь вел. Никого Винотрадж не станет запихивать в прокрустово ложе этических норм, как не станет специально пугать или специально смешить, а фильм получится и страшным, и смешным. И духовное сближение между отцом и сыном произойдет – потому что так вообще-то бывает; это не утешительная ложь, а правда жизни, которой никакие уроки не нужны. ◆

Ольга Касьянова

КОГО СВЯЗАЛА ПОРВАННАЯ НИТЬ

«Бебиа, по моему единственному желанию»
Bebia, à mon seul désir
Автор сценария, режиссер Жужа Добрашкус
Оператор Вероника Соловьева
Художники Джубо Татодзе, Екатерине Капанадзе
В ролях: Анастасия Дэвидсон, Анушка Андроникашвили, Гулико Гургенидзе, Александр Глурджидзе, Ана Чирадзе, Анастасия Чантурая, Гига Датиашвили, Тако Абашидзе, Еукри Арчвадзе и другие
Jagagripi, Metro Production, Teo Production, Twice a Day
Великобритания – Грузия
2021

Черно-белое девичье детство. Потертые балетки, белые носочки, велюровые школьные платья на фоне природы и древних сооружений из камня. Сновидческая аура шатаний после уроков, как из мягких воспоминаний Феллини и жестких притч Люсиль Хадзихалилович. Над миром школьниц, затерянных в живописной балке, раздается глас с небес. Властный голос велит возвращаться домой. Это бебиа (то есть бабушка по-грузински, но любовнее и почтительнее), которая станет почти невидимым центром фильма и центром всей жизни для девочки с огненными волосами (даже в ч/б не перепутаешь) по имени Ариадна.

Девочка чувствовала себя нелюбимой под начальством вечно недовольной и перманентно умирающей бабушки – и пересуды зевак в очередях, что рудая внучка не может быть родной в семье богинь со смоляными бровями, только усугубляли положение. Ребенок все глубже уходил в потусторонний мир беспризорнического мутизма – и никто не остановил. Ни занятые собой родители, ни школа, ни даже церковь, где девочка слушала дивный хор. Едва повзрослев, Ариадна сбежала в одну из больших столиц моды – доказывать своей бабушке,

«Бебиа, по моему единственному желанию», режиссер Жужа Добрашкус

что красивая и стоит любви. Вскоре бебиа умирает, нужно ехать на похороны, и канонический сюжет о возвращении в место, полное детской боли, дополняется удивительным (реально существующим в Мегрелии) ритуалом: как самая молодая в семье, Ариадна должна протянуть нитку от больницы к гробу, через леса, ручьи и долины, чтобы душа бебии не потерялась.

Коллизия фильма Жужи Добрашкус о девочке, которой не повезло родиться рыжей в семье без признаков рецессивных генов, автобиографична. Но в остальном рассказ о чужаке в собственной семье сильно выходит за пределы привычного для дебютантов принципа «снимай о знакомом». В отличие от главной героини, которую легко принять за лирическую, Добрашкус – не зумер, не грузинка. Она значительно взрослее и в Грузии впервые побывала всего шесть лет назад. Ее картина, глубоко национальная, пропитанная пением, культурой и памятью, – взгляд из далекой стороны. Что теперь, в год триумфа Хлои Чжао, вполне привычно. Как и Чжао, Добрашкус работает с непрофессиональными актерами. Например, модель Анастасию Дэвидсон, исполнившую роль повзрослевшей Ариадны, выбрали под детскую версию героини, просто заметив на показе Tbilisi Fashion Week и оценив портретное сходство. Так и мы видим ее впервые тоже на подиуме – в черном платье невесты, под раскаты «Весны священной». В момент музыкальной кульминации с нее спадает вуаль. Молодая девственница на заклании, в самом цвету красоты и жажды смерти.

Несмотря на значительное заигрывание с документальностью в сценарии и самой съемке, в работе с актерами, фильм наполнен культурным символизмом с самого начала, с титров. В названии французское средневековое motto, изображенное на шестой шпалере цикла «Дама с единорогом», отсылка к шестому чувству, отречению от материи

«Бебиа, по моему единственному желанию»

в пользу высшего духовного познания. Миф об Ариадне, Тесее и лабиринте Минотавра подан со всей очевидностью. Есть тут и эпизод, напоминающий о Сизифе: Ариадна и Темо (друг семьи, исполняющий роль Тесея) пытаются удержать огромный стог, скатывающийся с холма, и этот обреченный труд приводит к истерике. Есть и переход в загробный мир, когда герои выучивают орфеевские правила безопасности спуска в Аид, а затем чуть не сбивают на машине собственных близнецов. Это яркий мифологический пейзаж, которому, конечно, очень помогает локальная специфика: здесь советские портфельчики хорошо уживаются с древними ритуалами плакальщиц и греческими именами. И когда на поминках оказывается, что бебию звали Медея, в этом не чувствуется особой натяжки (хотя и надобности тоже). Но переплетения мифов и гобелен об эволюции души – все это не совсем по крою ложится на историю о бабушке-тиране. Чувствуются некоторое несовпадение масштабов и сложность в соотношении (например, видеть бебию одновременно в роли Минотавра и некоей Эвридики, оставлять ей нить для выхода из сумрака, но при этом убегать от нее – довольно сложная, хотя вполне семейная, диалектика).

В экспрессивном мире этого фильма, который держится на старых, проверенных тысячелетиями историях, нет кормила, он плывет по наитию. Руководствуясь стилистической интуицией, режиссер (по профессии художник) выхватывает то, что нравится: монохром Брессона, постсоветские шероховатые фактуры, чарующий колорит и язык, античную трагедию и средневековую метафизику, белые воротнички и сигареты, жесты и коленки – потому что красиво и всегда работает, а не потому, что создает содержательный контрапункт, риск прямого высказывания. Сам по себе такой подход может быть началом собственной эстетики – так вышло, например, у Рустама Хамдамова и Ренаты Литвиновой.

Но важно, сможет ли эта эстетика существовать сама как некая отвлеченная сказка о жизни, не впуская в себя человеческое. Человеческое ей вредно и даже опасно, как солнечный свет больным порфирией. Если быть вампиром – то до конца.

Однако в фильме «Бебиа…» как раз немало человеческого. Как прерывается белая нитка героини, закончившись на очередной катушке, пространство мифа все время перебивается вставками из оглушительного опыта детства – совсем не трагически-древнегреческого, а обычного драматического, – в котором даже любовь была, но осталась невыраженной и неузнанной. Там препирательства за завтраком, ужас от школьной прививки, досужие мизогинные и мизандрические рассуждения взрослых, наставления «в каком платье хоронить» после каждого скакнувшего давления. Детские флешбэки разрывают погружение в иномирье, развеивают чары сказок о смерти, обрывают транс. В них дикорастущая сила без имени и архетипа. Вечная, но слишком личная, чтобы о ней написали песнь для трубадуров. Если на древнем гобелене дева-душа отреклась от льва-материи в пользу единорога-духа, то в фильме материя невольно победила миф – к добру или к худу. Спутанные детские волосы и придорожные сорняки затмили роскошество коллективных историй, обобщенные разговоры о войнах и мораль про то, что жизнь – это «вечная битва в темноте с неузнанным другом». Когда в финале Ариадна, примирившись с умершей бабушкой, лежит рядом с ее могилой, это кажется не освобождением от детской обиды, от придавливающих к земле биографических отсылок, дабы дух воспарил, а, наоборот, возвращением в детское состояние сумеречного юродства, земной и дикой силы, но уже во всем сиянии и свободе взрослости. Порванная ритуальная нить связала героиню с болезненными историями из детства, неправильно сросшаяся кость хрустнула снова. Но теперь ее можно срастить правильно.

Если проводить параллель между содержательным планом фильма и его художественными решениями, кажется, что часть из них сделана взрослой женщиной, убежавшей от прошлого в большой мир и высокую культуру (тут и визионерия, и отличная нарративная заявка, понятная всем), – но другая нарисована беззащитной и по-прежнему сконцентрированной на частных переживаниях личностью. И в сравнении оказывается, что вторая часть парадоксально сильнее. Самый нутряной, истинно кинематографичный момент фильма – финальный крупный план, тоже флешбэк: одинокая Ариадна, которую дирижер церковного хора назвал «чьей-то забытой вещью». Глаза, блуждающие по пространству горного пейзажа без цели, взгляд погруженного в себя человека – лишенный всякой сентиментальности нырок в детское сознание, сошедшее с безопасной разметки. Ничего про искусство, красоту и духовность. Возможно, это и есть шестое чувство. А может, его полная противоположность. Но в любом случае что-то настоящее, без крепких котурнов мировой художественной культуры, которым все равно, кого на себе держать. ◆

Андрей Карташов

КАК ОСТРОВ

«Кометы»
I comete
Автор сценария, режиссер
Паскаль Таньяти
Оператор Хавьер Руис Гомес
В ролях: Жан-Кристоф Фолли, Седрик Аппиетто, Джереми Альберти, Давия Бенедетти, Апполония Бушен, Паскаль Таньяти и другие
5à 7 Films, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinécap 3, Collectivité Territoriale de la Corse, Lotta Films
Франция
2021

Жаркое средиземноморское солнце, желто-зеленые южные пейзажи, корсиканское лето окутывает негой; разговоры о ерунде, ленивый флирт, тайные желания. Очередное подражание Эрику Ромеру? Отнюдь. Корсиканский режиссер и актер Паскаль Таньяти в полнометражном дебюте «Кометы» действительно использует почтенный французский жанр «ходят, болтают». Но в его случае это скорее «сидят, болтают» – персонажи никуда не спешат и не особенно действуют. А главное то, что сама камера наблюдает за ними рассеянным взглядом, будто случайный соглядатель, уставший от жары. В фильме нет центральных героев, он состоит из ряда сценок с участием самых разных персонажей – жителей деревни и тех, кто приехал на лето из города или с материка, из континентальной Франции. Иные мелькнут только раз, другие появятся в нескольких сценах, которые складываются в подсюжеты. Впрочем, мы все равно ничего не знаем о предыстории людей в кадре, так что и эти драматургические линии остаются неясными, ведущими неизвестно куда – похожими на траектории комет, которые дали картине название.

Таньяти показывает течение жизни и потому отказывается от нарратива, однако эти будто бы случайные эпизоды строго срежиссированы и ритмически

«Кометы», режиссер Паскаль Таньяти

организованы. Стиль режиссера неброский – все снято статичной камерой и в основном общими планами. Однако люди и предметы в кадре составлены в безупречные композиции, напоминающие о театральном бэкграунде постановщика, – часто все участники эпизода, как в классическом театре, повернуты лицом к камере и выстроены в диагональ. Что касается монтажа, то Таньяти перемежает простые уличные сценки, долгие диалоги о жизни, вовсе бессюжетные эпизоды; есть и музыкальные номера. Фильм то замедляется, то ускоряется, возвышенное оттеняется смешным, и благодаря этой ненавязчивой драматургии эмоций двухчасовая картина без нарратива и главного героя смотрится на одном дыхании.

Но о чем же это кино? Из мозаики сценок складывается пестрая, но единая картина маленького сообщества, почти как в документальных фильмах Фредрика Уайзмена. Бóльшая часть эпизодов в «Кометах» групповые, персонажи в них говорят часто ни о чем (или непонятно о чем, ведь мы не знаем контекста), и содержание этих сцен – *общение* как таковое. Это русское слово, трудно переводимое на другие языки, точнее всего описывает модальность картины Таньяти: люди здесь не обмениваются информацией, а через речь пытаются нащупать связь друг с другом, найти и сохранить что-то *общее*.

Ряд ключевых слов можно продолжить однокоренными: это фильм о *сообществе* или даже об *общине* (в сцене религиозной процессии, например, проглядывает архаика). Корсиканская идентичность – один из лейтмотивов картины: остров, где когда-то говорили на собственном языке, так и не стал частью Франции, его обитатели по-прежнему помнят, что живут в колонии. Хранительницей исторической памяти выступает здесь пожилая дама Люсьен, с которой ведет долгие разговоры (один из них длится десять минут!) ее внук Франсуа-Режис. Тихий чернокожий

парень, приемный сын белой семьи, стал своим в этом монокультурном сообществе.

Сам корсиканский язык звучит в картине всего пару раз, зато оригинальное название фильма I comete – именно корсиканское, а не французское. Историческая обида на метрополию проявляется в конфликте локального и глобального – еще один лейтмотив, который, как и всё в «Кометах», не высказан напрямую, а проявлен в диалогах на вроде бы отвлеченные темы. Так, например, в одной из сцен трое молодых мужчин обсуждают глобализацию футбола: раньше у «Реала», «Манчестер Юнайтед» и «ПСЖ» был собственный стиль, но теперь клубы не воспитывают местных игроков, а набирают футболистов из всех стран мира, так что все команды играют одинаково. Сопротивление унификации, желание сохранить локальное и есть основной импульс фильма. Таньяти, впрочем, сознает, что это уже во многом проигранная битва: «Если ты за все местное, то почему живешь в Аяччо и болеешь за английские клубы?» – спрашивают у персонажа, только что рассуждавшего о том, как футбол испортила глобализация.

Таньяти бережно воспроизводит атмосферу маленькой деревни, в которой все друг друга знают, при встрече останавливаются на улице поболтать, встречаются вечером в одном и том же (вероятно, единственном) баре. Но он фиксирует и распад связей, стирание местного и индивидуального, сложность или даже невозможность того самого общения. В этом смысле особенно важна эффектная сцена, в которой голая блондинка на безлюдном берегу реки занимается виртуальным сексом с неким мужчиной при помощи вибратора на дистанционном управлении. Это пародия на основную идею фильма: самая интимная форма человеческого контакта заменяется эрзацем (других сексуальных сцен в «Кометах» нет). Ближе к концу фильма мы увидим «партнера» девушки – мужчину, который в одинокой холостяцкой спальне мастурбирует перед экраном компьютера; к этому моменту уже окончательно понятно, что блондинка на берегу – вебкам-модель и сами отношения между двумя персонажами ненастоящие.

«Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе», – говорили Джон Донн и Хемингуэй. К этой идее Таньяти относится, кажется, сочувственно, но до конца в нее не верит. Самая прочная, подлинная связь – между Люсьен и Франсуа-Режисом: они появляются в предпоследнем эпизоде фильма, когда камера единственный раз становится подвижной и показывает персонажей крупным планом. Но остальные сцены в финале одиночные. «Кометы» заканчиваются тем, что персонаж самого Паскаля Таньяти – Тео, тоже полупародийный, в предыдущих сценах разговаривавший трагичными сентенциями, – смотрит на жаркий, жизнерадостный корсиканский пейзаж из окна темной одинокой комнаты. ◆

Анна Меликова

БЕЗ СЕМЬИ

«Луна, 66 вопросов»
Selene 66 Questions
Автор сценария, режиссер Жаклин Лентзу
Оператор Константинос Кукулиос
Художник Ставрос Лиокалос
Композитор Дельфин Малоссена
В ролях: Лазарос Георгакопулос, София Коккали, Питер Рандл, Никитас Цакироглу
Blonde Audiovisual Productions
Греция – Франция
2020

На старых видеозаписях конца 90-х появляются здания, деревья, горы. Поверх этих изображений два женских голоса в самолете ведут разговор, из которого мы узнаем всю необходимую back story. Артемида давно не была в Афинах, но сейчас она вынуждена вернуться в родной город по неприятному поводу: у ее отца Париса, страдающего рассеянным склерозом, случился приступ и он попал в больницу. С отцом Артемида никогда не была близка. «У нас проблемы в общении», – признается она. После этого пролога начинается фильм, в котором чужие друг другу отец и дочь пытаются научиться понимать друг друга, несмотря на болезнь отца или, может, благодаря ей.

«Луна, 66 вопросов» – первая полнометражная картина гречанки Жаклин Лентзу, хотя ее сложно назвать дебютанткой. Лентзу – автор успешных экспериментальных короткометражек, которые завоевывали призы на многих фестивалях и были показаны в том числе в Каннах и Берлине. Герои ее фильмов, как правило, окружены семейными проблемами. В этих семьях всегда что-то нарушено, связи разорваны, ролевые модели перевернуты: в них не родители заботятся о детях и переживают за них, а дети о родителях. В короткометражке «Гектор Мало» мы проживаем последний день перед новым годом вместе с главной героиней Софией, которую, как и в «Луне…»,

играет София Коккали, альтер эго самой Лентзу. Она бродит по городу, пытается увлечься течением времени, наблюдает за жизнью, попадает в разные компании, но везде ощущает себя чужой. Друзьям она рассказывает, что, когда ее родители развелись, нечувствительный дядя подарил ей книгу «Без семьи». Ему не пришло в голову, что само название уже травмирует Софию. Что такое семья? И что значит оказаться без семьи? Могут ли разрушенные семейные связи стать причиной невозможности привязаться к чему-то или кому-то, почувствовать свою принадлежность? После неудавшейся попытки найти в толпе гостей хоть кого-нибудь, кого она смогла бы обнять в новогоднюю полночь, София звонит отцу, чтобы поздравить его, но тот уже спит.

В другой короткометражке Лентзу «Лиса» запечатлен последний день беззаботной юности: главный герой Стефанос ссорится с матерью, которая собирается на встречу с любовником; та все равно вырывается из дома, Стефанос остается один с маленькими братом и сестрой, они веселятся, играют под лучами летнего солнца, их телефон постоянно звонит, они игнорируют эти звонки, будто знают, что телефон принесет им ужасную весть: их мать погибла в автоаварии. Только в самом конце Стефанос, надурачившись с братом и сестрой, все-таки снимет трубку, будет вынужден мгновенно повзрослеть, превратиться в старшего в семье и взять на себя ответственность за младших.

В «Луне…» мы не видим Артемиду до новости про ухудшение в состоянии отца, мы даже не знаем, где она до этого жила, чем занималась. Фильм начинается с того, на чем закончилась «Лиса»: с осознания вынужденной необходимости почувствовать себя в ответе за другого, принимать решения, оказывать помощь. За пределами этих задач Артемиды как будто больше нет. В одной из символичных сцен физиотерапевт объясняет Артемиде, как нужно помогать Парису передвигаться, с какой стороны поддерживать его неуправляемое тело. Дочь с отцом пробуют пройти несколько шагов вместе: Парис всей тяжестью своего веса наваливается на хрупкую дочь, и она тащит его на своих плечах. Артемида – не единственный дееспособный член семьи. У Париса есть брат и сестра, мать, бывшая жена. Но все они по умолчанию решают, что именно дочь обязана взвалить на себя заботу об обессиленном отце, несмотря на отсутствие близости между ними в прошлом. Визуальное решение сцены знакомства семьи с физиотерапевтом говорит само за себя: пока каждый из членов семьи называет свое имя и объясняет, кем он приходится Парису, мы видим фронтально снятые разлагающиеся продукты. Это семья, в которой все испорчено, дисфункционально, где на проблемы принято закрывать глаза, ничего нельзя проговаривать. Артемиде периодически тоже хочется сбежать, не видеть беспомощность отца, который когда-то был для нее властной и карающей инстанцией, а теперь превратился в растерянного человека, чье больное тело заставляет его стыдиться самого себя. Но Артемида, в отличие от всех остальных родственников, пересиливает свое желание оставить отца наедине с его проблемами и продолжает менять ему подгузники.

После того как врач сообщает, что причины аутоиммунного заболевания следует искать в психологии человека, Артемида пытается понять, почему тело отца отказывается подчиняться контролю, что именно его сломало. Исследуя дом и машину Париса, она периодически узнает о нем что-то новое, что не может осознать, упорядочить. Она старается расшифровать память отца, подобрать к нему ключ, но Парис продолжает оставаться «вещью в себе». Артемида находит его старые видеокассеты (те самые изображения, с которых начинается фильм), но не понимает, зачем отец снимал на камеру эти ничего не значащие пейзажи: кажется, что он запечатлевал только незначительное, будто боялся показать то, что его действительно волновало. Но как увидеть это его скрытое? И только когда Артемида обнаруживает в бардачке машины несколько фотографий, тайная жизнь Париса выходит наружу. Многолетний друг отца Яковос, который навещает Париса и в больнице, и дома, оказывается не просто другом. Именно в невозможности полноценно прожить не только отцовскую, но и романтическую, сексуальную любовь видит Артемида причину болезни отца, который пытался жить по правилам патриархального мира, где мужчинам не принято показывать чувства, способные разрушить их маскулинный образ. Сохранив этот образ, отец разрушил собственное тело.

В конце нулевых годов на кинофестивалях поднялась «греческая волна», которую критики окрестили странной, weird. Фильмы греческих режиссеров (Афины Цангари, Йоргоса Лантимоса, Экторaса Лигизоса) причисляли к «кинематографу тела» и сравнивали с постдраматическим театром, где игра актеров лишена натурализма, основана скорее на пантомиме, танце и цирковом представлении, а повествование часто сокращается до перформативного эксцесса. Несмотря на то что сами греческие режиссеры говорили, что не видят ничего общего между их фильмами, сложно было не заметить схожие черты греческих кинофестивальных хитов: репетитивность странных действий, загадочные ритуалы, гротеск, отчужденность и абсурдизм, подчеркивающие экзистенциальное одиночество героев, разорванность социальных и семейных связей. В центре этих историй, как правило, было больное, деформированное, неловкое, эксцентричное тело, которое невербально сообщало нам о травме и потере. Созданные в условиях экономического кризиса в Греции, где общество живет в состоянии неопределенности и дискомфорта, греческие картины обнажали беззащитность человека перед смертью и болезнью. Если посмотреть подборку фильмов на проходящих сейчас фестивалях греческого кино, то можно заметить, что эти темы по-прежнему актуальны: амнезия («Яблоки» Христоса Нику и «Зеленое море» Ангелики Антониу) и смертельные вирусы («Не хочу показаться невежливым, но нам нужно серьезно об этом поговорить» Йоргоса Георгопулоса и «Кала-азар» Янис Рафы) выходят в них на передний план. «Луна…» Жаклин Лентзу встраивается в этот ряд греческих фильмов про болезни.

Объединяет многие греческие картины еще и то, что о распаде и разложении они говорят с шутливой легкостью, о драмах – без

«Луна, 66 вопросов», режиссер Жаклин Лентзу

драматичности, о трагедиях – без надрыва. В них почти всегда присутствует элемент игры, «представления себя другим в повседневной жизни»[1], перформативности. В дебюте Йоргоса Лантимоса «Кинетта» полицейский, фотограф и горничная реконструировали и разыгрывали нападения, в его же «Клыке» весь родительский дом выглядел как игровое пространство со странными правилами, в «Альпах» группа нанятых людей играла умерших родственников для скорбящих по ним семьям. В «Аттенберге» Афины Цангари главная героиня вместе с подругой имитировала повадки животных, чтобы познать свое тело, в то время как тело ее отца медленно съедалось болезнью. В «Яблоках» Христоса Нику потерявший память Арис должен примерить на себя другую личность и каждый день делать то, что ему приказывает мужской голос на аудиозаписи. В фильме «Луна, 66 вопросов» Артемида тоже пытается представить ее новые будни в качестве сиделки в виде игры, будто после того, как она наиграется, можно будет снова вернуться к нормальной жизни, где нет места болезни: она прячет лицо за белой маской, танцует в гараже со шлангом, в магазине инвалидных колясок играет с протезами, надевает очки и притворяется, будто она – это ее разгневанный отец, но в его прошлом, здоровом состоянии. Она хочет снова стать маленькой, сбежать в детство, хотя это время, судя по всему, сложно назвать счастливым и защищенным. Играя, Артемида иногда пытается побыть в нынешней шкуре отца, понять, что чувствует его тело: она ползает по полу, как ящерица; пытается закурить сигарету дрожащими, «склерозными» руками; садится в инвалидное кресло и катается на нем. Ее поведение иногда выглядит ненормальным, абсурдным, но именно абсурд в своем фильме Жаклин Лентзу предлагает рассматривать как возможность для идентификации зрителя с героиней. Мы можем не знать, каково это – ухаживать за больными родителями, чувствовать себя чужими

1. Отсылка к одноименной работе американского социолога Ирвинга Гофмана.

в собственной семье или в собственном теле. Но нам хорошо знакомо чувство абсурда, которое нас то и дело посещает при столкновении с разными жизненными обстоятельствами.

Несмотря на то что по многим критериям дебютный фильм Лентзу вписывается в «странную греческую волну», есть и важное отличие: «Луна, 66 вопросов» не похожа на интеллектуальную конструкцию или политическую аллегорию, как многие греческие фильмы. В основе ее дебюта лежит личный опыт. Балансируя на грани гротеска и искренности, искусственности и аутентичности, юношеского бунта и меланхоличной созерцательности, режиссер рассказывает о ее собственной семье, реально пережитой боли и о невозможности об этом хоть с кем-нибудь поговорить. Дробящие повествование на главы фрагменты из дневника Артемиды (или, быть может, самой Жаклин?) сообщают нам о погоде и состоянии Париса, мимоходом упоминают, кто из знаменитостей родился в этот день или какая книга была издана, но умалчивают о чувствах владелицы этого дневника.

Узнав тайну отца, Артемида продолжает придерживаться правил, по которым она выросла, – не говорить о том, что важно, не задавать лишних вопросов, не озвучивать свои переживания, притворяться. Только в самом конце фильма она все-таки решается подобрать слова, написать отцу письмо и торжественно отдать его Парису во время ужина в ресторане. Но содержание этого письма остается для нас загадкой: отец не хочет, чтобы она зачитывала его вслух и тем самым нарушала их пакт о молчании. Он с большим трудом встает из-за стола и обнимает дочь, но на этот раз не для того, чтобы снова опереться на нее, почувствовать в ее теле физическую поддержку, а чтобы выразить свои отцовские чувства, для которых у него по-прежнему нет слов, но есть жест. Фильм «Луна, 66 вопросов» можно тоже назвать таким жестом для выражения дочерней любви. ◆

Антон Фомочкин

ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ ВТОРОГО ПЛАНА

«Мои дни славы»
Mes jours de gloire
Авторы сценария Элиас Белькеддар, Антуан де Бари
Режиссер Антуан де Бари
Оператор Николя Луар
Художник Элен Каперна
В ролях: Венсан Лакост, Ноэ Абита, Эмманюэль Дево, Кристофер Ламберт, Дамьен Шапелль, Тома Блюменталь, Йохен Хегеле и другие
Canal+, Canal+ International, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné, Iconoclast, Tribus P Film
Франция
2019

На пробах в историческую драму про молодость де Голля среди экипированных самодельной военной формой актеров-соискателей затесался Адриен (Венсан Лакост), вечно растерянный, непричесанный юноша в красном джемпере и осенней ветровке. Ежедневно он вихрем проносится по парижским кварталам, судьбам своих близких и случайных знакомых: сеет неразбериху, после чего исчезает, ничего не доводя до конца. Была бы безалаберность его кредо, но нет, Адриен – вечный любовник неурядиц и нелепиц, которых не придумаешь нарочно. Всему виной не лень, а привычка жить нехотя, по инерции, методично набивая шишки. Заставить себя прийти на прослушивание – уже подвиг, пусть весь день свободен, а ежедневник пуст на месяцы вперед. Ничего нового: о чем будущий фильм, Адриен не знает, реплики не выучены, конкуренты делиться текстом не хотят. Сплошные местоимения взамен чего-то большего. Что-нибудь, как-нибудь. Непременно сложится.

Тусклые будни, тусклые мысли, ничего не меняется, и ладно. На словах кажется, что впереди десятилетия пьяно-восторженной молодости. На деле загул заканчивается в лучшем случае минорными посиделками

«Мои дни славы», режиссер Антуан де Бари

с приятелями в ночной забегаловке за бургером, картошкой фри и жестяной банкой колы. Выдуманные истории звучат из уст Адриена едва ли не чаще правды. Казаться лучше (но не быть) в глазах собеседника удается едва ли, зато спокойней спится. Среди своих отражается только лицо с плаката: отблеск былого успеха, такого же мимолетного, как ранняя молодость. Юный герой красуется на киноафише комедии для подростков «Маленькая штуковина» – Le petit bidule – безделицы, отгремевшей несколько весен назад. Время безжалостно, когда ты ходячая катастрофа, очередные тридцать три несчастья, свалившиеся на плечи, провоцируют разве что радикулит. Маленький паршивец Адриен из прошлого, взирая с потрескавшейся картинки, как кажется, взглядом оценивает будущего самого себя и ехидно ухмыляется.

Автор «Моих дней славы» Антуан де Бари (как и выдуманный им персонаж) носит джемпера ярких цветов и предпочитает универсальные костюмы, что годятся как для полуночного похода в бар, так и для утреннего променада за кофе и утренней Libération (будучи взрослым, приходится быть в курсе событий). В таком наряде спокойно можно затеряться среди будничной толпы, а главное, незаметно наблюдать, подмечать и записывать. Де Бари учился профессии на съемочной площадке, а свои истории кроит, как лоскутное одеяло, из многочисленных сценок, что при любой погоде могли произойти с ним, друзьями и случайными прохожими. Они мучительно, до стыда узнаваемы и светлы в своей залихватской наивности как ретроспектива твоих собственных ошибок, которые, если оглянуться назад, и не сокрушительные проигрыши вовсе, а аккуратная кирпичная кладка опыта.

Как и все певцы неприкаянной творческой интеллигенции, де Бари вышел из ромеровских нравоучительных притч, комедий, пословиц и прочих циклов, в которых судьба всегда расставляла все по местам.

Старшие и заслуженные режиссеры-современники, с оправданной заносчивостью несущие славное знамя «имени Эрика», также не остаются без внимания. Мать Адриена играет любимая актриса Арно Деплешена Эмманюэль Дево, ударный монолог которой решен так, словно это залитая солнечным светом кульминационная сцена из «Королей и королевы». Ее персонаж намеренно воздушен, легок и говорлив в сравнении с тяжелым и молчаливым неумехой-отцом (Кристофер Ламберт) и вносит в бытие Адриена нужную толику почти сказочного абсурдизма, за которым всегда есть затянувшаяся рана большой драмы. По форме де Бари ближе взгляд Оливье Ассаяса, лишенный обращенных напрямую к зрителю лирических отступлений. Ручная камера, картинка цвета синевы; там, где эмоция, акцент на мимике – крупный план. В похожие пасмурные деньки «Моих дней славы» выживали-маялись многие драматурги, коллекционеры, книгоиздатели, художники, студенты, актрисы, философы, повесы и прочие бедствующие (материально, духовно и нравственно) элиты культуры из зарисовок Ромера, Ассаяса и Деплешена.

Сапожник без сапог, Адриен прозябал всю осмысленную юность в зоне домашнего комфорта незрелости, став вечным заложником постановки собственного сочинения. По ту сторону большого экрана он так и не вернулся. Практика в ремесле – привирать по мелочам за каждой, даже самой незначимой беседой. Его неблагодарные зрители – родители, официанты, мелкие чиновники, все, кто нечаянно оказывается на пути. Адриен мимикрирует и лжет в надежде спроецировать в мир лучшую версию самого себя. Вплоть до жеста он силится материализовать ловкого и находчивого героя из кино. Красивые, но пустые жесты искренни в своей безальтернативности. Записать номер телефона на сигарете и вручить его при первом знакомстве понравившейся собеседнице. Забраться по пожарному крану в собственную случайно запертую квартиру, невозмутимо убеждая службы спасения, что вызов был не ложным. Оплачивая штраф, паясничать, привлекая к себе внимание. Съемочная группа готова. Актер на исходной. Камера. Мотор.

Ролей нет, денег тоже, по нескольку купюр приходится регулярно тайком доставать из материнского бумажника. Штрафами и задолженностями полнится почтовый ящик, извещений море, хоть купайся. Всё прощается, все прощают, ведь Адриену не хватает всего ничего, одного шага до счастливого завтра, но и тот оказывается длиной в бесконечную тоскливую осень. Фотографическое сходство с де Голлем помогает не завалить пробы. Казалось бы, роль будущего основателя Пятой республики если не билет в вечность, то хотя бы искра минутной, но упоительной взрослой славы, о чем еще мечтать? Но Адриен пока что не герой, а Пьеро, вечно подавленный, растрепанный недотепа шут, второстепенный в быту, на свиданиях и репетициях.

Взросление, пришедшееся на годы без ролей в биографии героя, де Бари оставляет за скобками. Что в них? Избалованный появлением на большом экране мальчишка. Наметившийся и прогрессирующий кризис родительского брака. Кое-как полученное образование. Адриен

отпочковывается от семьи в свою собственную берлогу, путь в которую по невнимательности сам себе обрубает – ключи с завидной регулярностью остаются в замке с той стороны захлопнутой двери. Старшие скажут: «В двадцать семь пора бы иметь голову на плечах». Свою, кудрявую, Адриен не забывает, без нее, пропащая душа, совсем не мог бы выкручиваться из постыдных ситуаций, тянущихся за ним хвостом. Де Бари подхватывает своего горделивого генерала несчастий в тот промежуток, когда вечный ребенок не может сделать и шага, чтобы стать мужчиной, а от того, как громко звучит эта фраза, на душе только гаже. Он сбросил свой кокон и остался обездвижен в пограничном состоянии между детством и сознательностью. Что есть дом? Маленькая квартирка, где вся мебель вывезена за долги? Каморка в многоэтажном доме, где сейчас прячется от кризиса среднего возраста и моральных тягот развода отец? Несколько комнат, где прошло детство, а сейчас мать ведет частную практику психолога и ночами обустраивает новый виток личной жизни?

Отсутствие дома для де Бари – иллюстрация патологической потерянности Адриена, которую так просто не заглушишь. Пока у него нет своего угла, не будет и покоя. Он лежит в позе эмбриона, кутается в одеяло, устроившись на матрасе в своей пустой холодной квартире, но не чувствует уюта. Даром что и ее скоро конфискуют. Дискомфортно рассматривать потолок, ночуя на кушетке, где днем мать принимает страждущих выговориться. Сеансы психотерапии, которые «посещает» Адриен, до какого-то момента ограничены внутренним полуночным самокопанием. Квадратные метры, где прошло детство, ныне территория гостеприимства, вариант временно перекантоваться. В двадцать семь, фактически оставшись без крова, «на чемоданах», Адриен с задержкой в десять лет терзается вопросами, с которыми идешь с открытым забралом в свободное плавание.

В чем спасение? В настоящей дружбе? Приятели у Адриена скорее для галочки – братство скреплено временем, проведенным вместе в безделье. Мать увлеченно расспрашивает Адриена про его возлюбленную, но он и сам о ней ничего не знает, так как с понравившейся старшеклассницей говорить практически не о чем, сплошные неловкие паузы. Что ей интересно? Разговоры о потери невинности, учеба да потребность целоваться. Когда недовольный парень захлопывает дверь перед носом Адриена и его товарищей, произнося «Вход только для лиц младше восемнадцати», это становится веским поводом поникнуть духом. Не попасть на локальную вечеринку старшеклассников не обидно – больно стать взрослым для тех, кого, кажется, понимал (и кем был) еще вчера. Все меняется, отныне Адриен не «маленькая штуковина», le petit bidule. Безжалостная игра слов, не поймешь иронии сразу – проиграл. Адриен догадался слишком поздно. Bidule имеет еще одно значение: не просто «штуковина», но и «неразбериха». Что делать, если ты вырос, но остался назойливой «штучкой», проще говоря, «занозой»? Адриен мается, но отмахиваться от насущных вопросов все сложнее. Детство

«Мои дни славы»

кончилось – счастливая пора случается, а затем уходит навсегда, даже у таких могучих монументов государственности, как де Голль. В этом все мы похожи.

Де Бари пересобирает свой полнометражный дебют из пятнадцатиминутного «Детства предводителя» (L'enfance d'un chef; 2016), этюдов-злоключений актера по имени Венсан (вновь Лакост). Обстоятельства и лейтмотив схожи – все тот же де Голль, репетиции будущего эпика с тираном-режиссером, раздолбаи приятели, тщетные надежды обрести самость, поверхностный актерский поиск образа и смысла. «Детство…» в большей степени автофикшн, чем «Дни», чего де Бари не стесняется. Если судьба играет с тобой злую шутку, почему бы не рассказать ее всем? Простая в исполнении заповедь «снимай о том, что знаешь и чувствуешь». А дальше как повезет – судьбина де Бари при всей инертности его героев интереснее многих. Друзья, актеры-неудачники, играют фактически самих себя, грань между выдумкой и наболевшим, как кажется, минимальна. За несколько лет между пробой пера и съемками «Дней» лирический герой Лакоста совсем заблудился и устал. Венсан из «Детства…» успешен и реализован. После переезда родителей он впервые остается в пустой квартире надолго. Тишина угнетает, вечерами Венсан тараторит реплики из сценария, но звучат они неуверенно, не чета предводительским речам, воодушевляющим легионы. «Я никогда не боялся одиночества, оно выковывает характер», – цитирует генерала де Голля Венсан в финале. Стойкий оловянный солдатик обрел осанку и возмужал.

Момент инициации в «Детстве…» неуловим: неприятности множатся, но Венсан воспринимает их как должное, в конце концов осознав, что маленькие кризисы нужно проходить с высоко поднятой головой. Просветление приходит, когда в равнодушном тексте открываются

«Мои дни славы»

новые смыслы. Стать де Голлем удается, испытав общее переживание, масштаб опыта уже не так важен. Но если в двадцать пять де Бари без особых сомнений выбрасывал Венсана в открытый большой мир и под руку, чередой случайных обстоятельств, подводил к сакральному пониманию роли и своего места, то в тридцать надежд остается все меньше. Адриен сломлен и потерян: под нос он бубнит не только заученный текст на репетициях, но и свои собственные монологи, когда перестает играть. Случается такое редко, врать тоже надоедает. Юность среди иезуитов, чувства к Ивонне, ты знаешь, кто выиграл вторую мировую? «Да-да», – отмахивается Адриен, он даже не догадывается, какая тут правда. Ни о де Голле, ни о самом себе. Разве можно наверняка знать, рожден ты для великих дел или нет? Только надеяться и ждать.

Истощенный дух Адриена точит сомнение, оно, по де Бари, неизбежно переходит в плоскость физического недуга. Нереализованный как актер/сын/взрослый, герой перестает чувствовать себя мужчиной. Уролог задумчиво кивает головой, он здесь бессилен. Пора лечить душу и освобождать голову. Адриен перестает чувствовать свою плоть. Приступить к терапии, впрочем, некогда, заботы множатся. Де Бари находит комическое во всем, даже в смятении парня, столкнувшегося с эректильной дисфункцией, но юмор несоответствия не отменяет трагедии «маленького человека». Адриен оступается раз за разом, эксцентричность окружающих – норма, тогда как его – нечто неуместное и возмутительное. Даже на праздновании собственного дня рождения горсть утыканных в торт свечей предательски отказывается гаснуть, сколько ты на них ни дуй. Никакого исполнения желаний. Помоги себе сам. Адриен вечно забывает, что его «дни славы» не драматургия, а проза жизни.

Притворство заканчивается там, где юлить начинают близкие. Адриен прозревает, подметив, что монополии на актерские этюды у него нет. Отрепетированные сценки разыгрывают все. Симпатичная старшеклассница, которой интересны новые знакомства и секс, флиртует и огорчается, что с Адриеном все случается не так, как обычно. Родители, оформляющие развод, улыбаются на семейных торжествах и о разрыве предпочитают не говорить: не травмировать же почти тридцатилетнего ребенка. Статный партнер по съемкам треплет по плечу и рассыпается в комплиментах, хотя только и думает, как забрать себе роль де Голля. Каждый в своей неправде лишь обнажает неспособность Адриена существовать по методичкам социума. Ваши ожидания – ваши проблемы. Ни постоянной работы, ни амбиций, ни стабильности. Де Голль родился во времена героев. Для Адриена, в мирные часы второго тысячелетия, подвиг – разобраться в себе.

Адриен глядит под ноги, с трудом имитируя легкую походку. Его променад – свободное падение. Асфальт раскалился на солнышке, проще сигануть в темноту. Подняв голову, Адриен смотрит в зеркало и ужасается. За двойника-отражение де Бари выдает Бертрана – архетипического вечно отсутствующего отца. С кого брать пример? С ворчащего человека, сидящего в кресле? Адриен не понимает пагубного влияния и всматривается в копию самого себя двадцать лет спустя. Если в золотые годы парить в облаках, будет больно падать в зрелости. Предметы из гардероба выполняют ключевую роль в отношениях отца и сына. Недовольный Бертран бедствует не только духом. За неимением вещей поизносившийся родитель присваивает рубашку сына. Единственное, что выбивает Адриена из внутренней обломовщины, – это оторопь от неловкости за отца. Единственный теплый жест-наставление, который безуспешно пытается проделать Бертран, – это завязать галстук неумехе Адриену. Как ни верти узел, получается удавка.

Сочиняя сказки, в них не попадешь. Как бы ни было скучно и грустно, пусть остальные думают, что у тебя все в порядке. Адриен тяготится отношениями с непутевой девушкой, что вечно забывает закрыть газ на плите, но, несмотря на это, искренне ее любит. У него нет отбоя от предложений – агент только успевает отказывать особо настырным. После полудня можно встретить Адриена вальяжно прогуливающимся с бутылкой шампанского в руках – презент за роль, которую он принял. Долой все формальности, праздник каждый день. Он – франт. Вольный от забот, работ и прочих глупостей человек. Все вышеназванное, разумеется, неправда. Называя бездну Сеной, оступившись и угодив в нее, выплыть легко не получится – затянет и не подавится. Победи себя, чтобы стать де Голлем. Имя последнего здесь синоним «главного героя» – main character. Характер и нужно воспитывать, остальное приложится. Де Бари знает, о чем говорит. В его на первый взгляд простом по исполнению фильме есть большое сердце. Оно строптиво, молодо-зелено, способно развести любые тучи и только учится не волноваться. ◆

Ксения Ильина

МАЛЫШКА В БЕДЕ

«Крошка Шива»
Shiva Baby
Автор сценария, режиссер
Эмма Селигман
Оператор Мария Руше
Художники Чейен Форд, Джек Добенс
Композитор Ариэль Маркс
В ролях: Рейчел Сеннотт, Дэнни Деферрари, Фред Меламед, Полли Дрейпер, Молли Гордон, Глайнис Белл, Рита Гарднер, Силда Шаур, Джеки Хоффман, Ричард Брунд и другие
Neon Heart Productions
США – Канада
2020

Комедия положений и в XXI веке не теряет популярности. Время идет, режиссеры переосмысляют жанр, но все так же используют его при необходимости показать сюр нашего мира, которого всегда было с достатком. Однако на карте этого жанра были национальные пустоты – те страны, которые в нем особой нужды не видели. Одна из них – Израиль. Современное израильское кино сильно отнюдь не комедийными сюжетами: обычно это суровые драмы реалистичного толка («Мое сокровище», «Обмен»), в которых, как правило, драмы отдельных людей и семей происходят на фоне арабо-израильского конфликта или же социальных невзгод. Если это комедии, то в них обычно обыгрываются свадебные ритуалы («План свадьбы») или же будни вчерашних мальчишек и девчонок в армии («Мотивации ноль»). Количество сюжетов чаще всего ограничено темами, волнующими самих израильтян, в чем мало удивительного.

«Крошка Шива» Эммы Селигман, пусть технически сделана не в Израиле и является копродукцией США и Канады, а говорят в ней на английском языке с редким вкраплением ивритских словечек, может с лихвой восполнить зияющий пробел. Но и на карте комедий с еврейским духом «Крошка Шива» стоит особняком. Селигман строит свой фильм на мощной базе национальных традиций

и отношенческих регистров, делая это весьма необычно. В ее фильме сексуальная жизнь героини сталкивается с религиозным сообществом. И если «Крошку Шиву» хочется окрестить комедией, то обязательно черной. Умение смеяться через боль, используя юмор как механизм самозащиты, долгое время было прерогативой еврейских комиков, и, кажется, Селигман идет по тому же пути. Клаустрофобический юмор, внимание к сексуальной жизни героини и удивительный баланс между светским и религиозным – беспроигрышное сочетание этого бодрого, злого дебюта.

Даниэль, или Дэнни (Рейчел Сеннотт), около двадцати, она умна, обаятельна и сексуальна. В колледже изучает гендер, к которому родители относятся с вежливой настороженностью. Кому это нужно и как ты найдешь работу? – главные вопросы старшего поколения. В личной жизни у Дэнни все сложно – старая подружка Майя (Молли Гордон) еще не забыта, а на ее месте сейчас взрослый мужчина Макс (Дэнни Деферрари), от которого за проведенные вместе часы Даниэль получает в подарок дорогие браслеты и купюры – якобы на учебу в престижной юридической школе. Впрочем, про реальную личную жизнь покровителя она особенно не задумывается: ухажер неплохо платит ей за встречи, так что девушка чувствует себя вполне комфортно. Вот только однажды, когда придется идти вместе с родителями на скучное мероприятие по случаю смерти кого-то из знакомых – оно в еврейской традиции называется шива, – девушке предстоит встретить там сразу всех. И «папика» с женой и ребенком, и бывшую любовь, и еще до кучи надоедливых родственников, которых очень волнуют все без исключения аспекты жизни Дэнни.

Шива в иудаизме – это неделя после смерти человека, в течение которой все многочисленные родственники и знакомые усопшего приходят к нему в дом, чтобы почтить его смерть молитвой. Накрывается стол, все выражают соболезнования ближайшим родственникам умершего. Несложно предположить, что в современном мире еврейский дом на неделю становится местом, в котором встречаются едва знакомые люди, вынужденно на короткое время делящие пространство. По сути, это встреча тех, кто, скорее всего, виделись друг с другом раз в жизни. Наличие щекотливых ситуаций и неудобных вопросов тут неизбежно. Потому место действия выбрано дебютанткой Селигман идеально. Фильм сосредоточивается на одном дне традиционного еврейского ритуала, таким образом сохраняя классическое единство места, времени и действия.

Дебют Селигман вырос из ее же одноименной короткометражки (2018) – выпускной работы в Нью-Йоркском университете, имевшей большой успех и завоевавшей множество фестивальных наград начиная с американского South by Southwest, где спустя два года прошла премьера и полнометражного фильма. Сама Селигман выросла в реформистской еврейской общине ашкенази в Торонто. Поэтому источником вдохновения для нее служили в том числе воспоминания из детства – все эти многочисленные встречи на свадьбах, бар-мицвах и шивах. Когда еврейская семья большая – будь готов и к большим скандалам. Можно сказать,

что в своем фильме Селигман ностальгирует об ушедшей юности: позже ее дорога разминулась с путями религиозных родственников.

Оригинальное название фильма – «Крошка Шива» – можно трактовать по-разному. Оно дает возможность подсветить до этого не столь значимые детали и обратить внимание на главное. Тем горче становится от перевода, который выбрал российский прокатчик: название «Шалом, папик!» не обыгрывает ни одного из смыслов, заложенных в картине. Крошка на шиве в буквальном случае есть – это малышка дочь Макса, любовника Дэнни, которого она неожиданно встречает в кругу родственников умершей то ли тетушки, то ли бабушки. Крошка тут и сама Даниэль – вчерашняя школьница сегодня уже заканчивает колледж, наворотила дел, назаводила романов, но оказалась не способной разобраться

«Крошка Шива», режиссер Эмма Селигман

в замешенном тесте. Она привыкла прыгать из одной своей ипостаси в другую – быть одновременно и интеллектуальной выпускницей колледжа без ясных перспектив на будущее, и дочерью богатых еврейских родителей, которые сквозь пальцы глядят на ее шалости, оплачивая ее счета. И сладким младенцем, наслаждающимся вниманием взрослого мужчины и проверяющим свои способности обменивать тело на деньги, и молодой женщиной, смело исследующей свою сексуальность. Это подвешенное состояние Дэнни взрывается кульминацией на шиве, когда со всеми своими неопределенностями и страхами девушка встречается лицом к лицу и бежать оказывается некуда. Блестящая музыка Ариэля Маркса, вызывающая тревогу и чувство клаустрофобии, усиливает экранные дискомфорт и беспомощность Даниэль. Монтаж и операторская работа вторят ее состоянию: это беспокойный, тревожный танец, запертый в стенах одного дома, в котором родственники злыми воронами кружат вокруг девушки, ища, чем бы поживиться. Ритм этого фильма

схож с пульсацией панической атаки, которую вы точно не хотели бы испытать на себе.

Рейчел Сеннотт в главной роли – настоящая находка этой картины. По словам Селигман, именно благодаря актрисе короткометражка превратилась в полный метр. Сеннотт в течение двух лет, с момента выхода короткого метра, поддерживала Эмму Селигман и убеждала ее в том, что игра стоит свеч, в те моменты, когда та колебалась и хотела все бросить, когда проблемы с финансированием были особенно сложны.

Действие картины основано на ритуале и во многом строится на понимании особенностей герметичного еврейского мира, поэтому обращает на себя внимание еще одна деталь. Это случай с «еврейством» самой Сеннотт. Большая часть актеров для фильма была найдена кастинг-

«Крошка Шива»

директором Кейт Геллер в еврейской театральной общине Нью-Йорка. Однако в актрисе, исполнившей главную роль, не течет еврейская кровь, несмотря на абсолютно, казалось бы, классические для еврейки черты лица и бунтарское поведение. Случай этот может напомнить острые дебаты вокруг квир-кино, в котором нет-нет да и начинаются споры вокруг того, действительно ли лесбиянка в реальной жизни сыграла лесбиянку на экране, отдали ли предпочтение трансгендерной персоне, чтобы играть трансженщину/мужчину. Однако с репрезентацией на экране своей героини у Сеннотт нет никаких проблем: не возникает сомнений в том, что героиня с пеленок знакома с процедурами бар-мицвы и шивы и уже изрядно устала от ноши традиций, которую получила в дар при рождении. Сеннотт играет уверенно, жирными мазками. Ее героиня в теле, при деле и себе на уме, немного девица в смятении, но разве это не обычное состояние девушки в двадцать лет, которая находится на развилке дорог?

Слово «квир» в предыдущим абзаце использовано неспроста. Во-первых, «Крошка Шива» – это один из немногих современных фильмов, который сделан на стыке тем квирности и еврейства, к которым исследователи во всех областях проявляют сегодня все больший интерес. Квир-люди и евреи в разные периоды истории были другими, аутсайдерами. Так каково быть квир-еврейкой? Селигман не копает эту тему глубоко, однако наметить ее в максимально зрительском кино, которое точно полюбится фанатам разговорных картин Баумбака и Стиллмана, – тоже большой шаг вперед. Во-вторых, показана бисексуальность героини сразу в двух проявлениях. Дэнни спит с Максом, но все еще испытывает чувства к бывшей девушке. Мать Дэнни полагает, что это все «эксперименты», и просит хотя бы на поминках не заводить никаких шашней с Майей. Но для Дэнни это часть осознания своей сексуальности с разных сторон. Что тем более делает Селигман честь: в современном кино из аббревиатуры «ЛГБТ» буква «Б», обозначающая бисексуальных персонажей, представлена в малом количестве.

При желании можно трактовать фигуру героини в более широком ключе. Тут можно вспомнить еще одно непереводимое еврейское понятие. Шлимазл – это хронический неудачник, все попытки которого преуспеть в чем-то приводят к обратному результату. Это в точности Дэнни, каждая попытка которой выкарабкаться из щекотливых ситуаций во время шивы приводит к фиаско. И не важно, будут ли это словесная перепалка с бывшей девушкой, навязчивое внимание жены Макса к такому же браслету, как у нее, или вопросы троюродных теток о пищевом расстройстве. Девица на грани нервного срыва – но это, пожалуй, не только про главную героиню «Крошки Шивы». Это общее свойство таких, как Дэнни, – пытающихся сбросить оковы традиций и уйти от навязчивого чувства вина за свою не похожую на другие жизнь. ◆

Владимир Захаров

НОВОЕ ЖЕНСКОЕ

Три корейских дебюта

Из дебютов в корейском кино можно каждый год собирать по небольшой «новой волне». Секрет витальности корейской киноиндустрии не в трех-четырех заслуженных авторах, востребованных европейскими фестивалями, а в бесконечном творческом потенциале тех, кто в ней работает, но еще не заявил о себе. Дебюты, их количество и качество помогают оценить этот потенциал; возможно, поэтому отборщики конкурсных программ двух главных национальных кинофестивалей, в Пусане и в Чонджу, ориентируются на новичков. В последнее время самые интересные первые фильмы в Южной Корее снимают женщины-режиссеры, что отражают и индустриальные кинопремии. На последних церемониях кинонаград «Голубой дракон» и «Пэксан» в номинациях «Лучший новый режиссер» в списках претендентов было только по одному мужчине.

«Лето у дедушки» (Nam-mae-wui yeo-reum-bam; 2019) Юн Тан Пи – история о школьнице Ок Чу, которая вместе с отцом и младшим братом Тон Чу вынуждена переехать на лето в дом своего деда. Старшего родственника дети в сознательном возрасте не видели и с некоторым трудом привыкают к молчаливому старику. Позже в дом заезжает еще и тетя Ми Чон, младшая сестра отца. Дни и вечера в доме проходят то весело, то грустно: хулиганские выходки Тон Чу, отцовские розыгрыши и легкий алкоголизм Ми Чон – прекрасные источники комедии. Но для Ок Чу это лето – прощание с детством, поэтому любые проблемы и конфликты, даже бытовые перепалки с братом, оборачиваются для девочки в итоге экзистенциальным кризисом.

В любой «новой волне» обычно есть фильм о ребенке и о мире взрослых глазами детей. «Лето у дедушки»

«Голос тишины», режиссер Хон Ы Чон

в новом корейском женском кино такой далеко не первый. Из недавних можно вспомнить работы Юн Ка Ын «В нашем мире» (Urideul; 2016) и «Наш дом» (Urijip; 2019) или один из самых мощных дебютов прошлого десятилетия – «Колибри» (Beolsae; 2018) Ким По Ра. В «Колибри» главная героиня была ровесницей Ок Чу, и за ее историей тоже чувствовались автобиографические мотивы. Но Юн Тан Пи не стала переносить действие в прошлое, когда сама училась в школе (как это сделала Ким По Ра, «Колибри» – фильм про 1990-е). Юн говорила в интервью, что все факты в картине выдуманные, но эмоции настоящие, из ее собственного детства. Кроме того, «Лето у дедушки» не только про Ок Чу и ее точку зрения – вся семья перед камерой равна. За это лента заработала сравнения с работами Хирокадзу Корээды прямо на сайте Роттердамского кинофестиваля, на котором победила в конкурсе дебютов «Светлое будущее». Но ближе всего и по темам, и по стилистике фильм Юн Тан Пи стоит к тайваньской «новой волне», к другому «Лету у дедушки» (Dong dong de jiàqi; 1984) – картине Хоу Сяосяня, и к ленте «Один и два» (Yi yi; 2000) Эдварда Яна. У всех есть еще один общий источник вдохновения – наследие Ясудзиро Одзу.

«Голос тишины» (Sorido eopsi; 2020) Хон Ы Чон перерабатывает совсем другую киноклассику – корейское новое кино начала 2000-х. Он одновременно похож и на оммаж, и на ревизию. Начинается фильм как черная комедия. Двое бандитов низшего звена в гангстерской иерархии зарабатывают на жизнь тем, что убираются за коллегами и выполняют мелкие поручения, например прячут трупы или готовят «клиентов» к пыткам. Однажды им поручают присмотреть за одиннадцатилетней девочкой Чхо Хи – ее похитили с целью выкупа, но пока не сошлись в цене с отцом ребенка. Девочка поселяется в доме младшего бандита, немого Тэ Ина, у которого уже есть на попечении сестра, на несколько лет моложе Чхо Хи. Заказчик похищения скоро становится «клиентом»,

«Лето у дедушки», режиссер Юн Тан Пи

и вот героям уже его труп надо прятать в лесу. Что им делать с Чхо Хи, непонятно: то ли получать выкуп самим, то ли продавать на органы. В Тэ Ине медленно просыпается гуманизм, и он входит в противостояние с торговцами детьми, а фильм меняет жанр на триллер и драму.

Похищение ребенка – распространенная завязка многих корейских триллеров. С этого начинался, например, первый фильм трилогии мести Пак Чхан Ука «Сочувствие господину Месть» (Boksuneun naui geot; 2002). Учитывая, что похищали там девочку и главный герой тоже был нем, между классическим фильмом Пака и «Голосом тишины» легко увидеть связь. Хон Ы Чон продолжает ревизию жанра следом за самим Пак Чхан Уком, который сейчас переосмысливает собственное наследие (его «Олдбой», Oldeuboi; 2003) до сих пор образец мачизма в корейском кино), переключившись на истории о женщинах. Персонаж Чхо Хи едва ли не главный в «Голосе тишины»: она не просто объект, троп, реквизит или бессловесная жертва. С другой стороны, название фильма дополнительно подчеркивает именно бессловесность и Чхо Хи, которая не нужна отцу, потому что она девочка, и немого Тэ Ина – типичного молодого человека на обочине общества. Заостряет социальный подтекст то, что бандита играет Ю А Ин, ставший лицом поколения в корейском кино после главной роли в «Пылающем» (Beoning; 2018) Ли Чхан Дона.

Ревизия не коснулась эмоциональной или жанровой динамики фильма. То, что в корейском кино начинается как черная комедия, может в итоге вывести зрителя куда угодно. В этом смысле Хон Ы Чон сделала «Голос тишины» таким же непредсказуемым, как корейские жанровые фильмы 2000-х. Хон за «Голос тишины» получила обе корейские кинопремии – на «Голубом драконе» за лучший режиссерский дебют и награду «Пэксан» как лучший режиссер. Кстати, на «Пэксане» за лучший дебют наградили тоже женщину-режиссера – Пак Чи Ван за детектив «День, когда я умерла» (Naega jukdeon nal; 2020).

«Счастливая Чан Силь», режиссер Ким Чо Хи

Другой ревизией, но уже не жанрового, а арт-кино занимается дебютантка Ким Чо Хи в комедии «Счастливая Чан Силь» (Chansilineun bokdo malji; 2019). Начинается фильм со смерти автора – заслуженный фестивальный режиссер скоропостижно умирает после рюмки соджу прямо на вечеринке по поводу начала съемок новой ленты. Его постоянный продюсер Чан Силь в одночасье теряет свою успешную карьеру. Много лет она работала с одним режиссером, но он снимал авторское кино, поэтому по логике студийных начальников она ничего не делала. Оставшаяся без средств Чан Силь вынуждена снять комнату у грубоватой полуграмотной старушки и устроиться в качестве домработницы к подруге – добросердечной, но совершенно пустоголовой актрисе. Через физический труд женщина пытается одновременно найти новую себя и убежать от проблем – ее беспокоит несоответствие норме: самой уже за сорок, но нет семьи, детей, карьеры. Правда, это только усиливает ее внутренние противоречия и тревогу, и вот Чан Силь одолевает бред – ей является призрак покойного гонконгского актера Лесли Чуна, одетый только в трусы и майку, каким артист запомнился по «Диким дням» Вонг Карвая.

Режиссер Ким Чо Хи раньше была продюсером. С 2010 года она трудилась в кинокомпании Jeonwosa и в общей сложности работала в этом качестве на восьми фильмах Хон Сан Су, начиная с «Хахаха» (2010) и до «Прямо сейчас, а не после» (2015). Именно Ким обеспечивала режиссеру его спорадический способ кинопроизводства без сценария, препродакшна или четкого плана съемок. Но смерть автора в начале «Счастливой Чан Силь» – это не пожелание Хон Сан Су, а шутка по мотивам старых интервью Ким Чо Хи, которая в ответ на вопрос о творческих планах говорила, что собирается продюсировать фильмы Хона всю его оставшуюся жизнь. Она ушла из Jeonwosa после фильма «Прямо сейчас, а не после», чтобы писать сценарии и в итоге самой стать автором.

«Ким Чи Ён, 1982 года рождения», режиссер Ким То Ён

«Счастливая Чан Силь», так же как и фильмы Хон Сан Су или первые работы другого ученика Хона – Ли Кван Гука, рассказывает о работниках киноиндустрии и использует автобиографические детали для создания иллюзии реализма. Но фильм Ким скорее пародирует Хон Сан Су и добавляет то, что в его работах всегда было вынесено за скобки – киноманию. Чан Силь находит себя и свое счастье не в романтических отношениях или в соответствии гендерной и возрастной норме, а в любви к кино, которая привела когда-то ее в профессию. Интересно, что киномания героини ностальгическая, с видеокассетами, дисками, стопками бумажных журналов, Вонг Карваем, Эмиром Кустурицей и Вимом Вендерсом. За этот фильм Ким Чо Хи получила в этом году главную награду «Дикие цветы». Эта кинопремия была учреждена в 2014-м критиком и переводчиком Дарси Пэкетом для поддержки корейского независимого кино. В номинации «Лучший режиссер игрового кино» на той же церемонии вручили приз Юн Тан Пи за «Лето у дедушки». Обе они обошли Хон Сан Су, который был представлен фильмом «Женщина, которая убежала».

Эту женскую волну вполне можно назвать феминистской. В фильмах дебютанток хватает женской субъектности и субъективности, освещения актуальных тем (прежде всего гендерного неравенства) и ревизии жанров. Был в этой волне и полноценный феминистский манифест – драма «Ким Чи Ён, 1982 года рождения» (82nyeonsaeng Kim Ji-yeong; 2019), против релиза которой в 2019 году выступали консерваторы, женоненавистники и защитники прав мужчин. Тот фильм, кстати, тоже режиссерский дебют, снятый актрисой Ким То Ён. Но от больших европейских фестивалей эта волна остается по большей части скрыта: женщин из Азии еще не включили в прогрессивную повестку и на главные киносмотры пока из региона приглашают преимущественно заслуженных мужчин. ◆

Марат Шабаев

ЗА МЕЧТОЙ

«Хлеб с ветчиной»
Ham on Rye
Авторы сценария Тайлер Таормина, Эрик Бергер
Режиссер Тайлер Таормина
Оператор Карсон Ланд
Художник Эмили Скотт Симпсон
В ролях: Хейли Боделл, Одри Боос, Габриэлла Эррера, Адам Торрес, Люк Дарга, Сэм Эрнандес, Блейк Бордерс, Коул Дивайн, Тимоти Тейлор, Грегори Фалатек и другие
Omnes Films, Tago Clearing Film Studio
США
2019

Уютная американская субурбия. Пустые улицы вдоль одноэтажных домов, в закатных сумерках мелькают фонари велосипедов. Подростки стайками, словно ведомые каким-то животным инстинктом, покидают родительские гнезда и отправляются на некое Событие. Парни в несуразных костюмах и галстуках, девушки в длинных белых одеяниях – все они устремляются к забегаловке «У Монти», где подают тот самый хлеб с ветчиной. После ланча будут странные танцы, своеобразный обряд перехода из детства в иную, еще не вполне осязаемую жизнь. Подростки делятся на пары, выбирая партнеров характерным жестом – поднимая большой палец вверх. Скоро на танцполе вспыхнет странный потусторонний свет, который поманит их еще дальше. И ребята растворятся в оранжево-пурпурном небе.

«Хлеб с ветчиной», дебютный полнометражный фильм Тайлера Таормины, поначалу притворяется очередным coming-of-age. Но потихоньку в типичный сюжет проникают странные монтажные склейки, неподходящая музыка и внушающие тревогу двойные-тройные экспозиции. За кадром благостно переливаются флейта и гитара, более уместные для саундтрека «Плетеного человека» (1973) или «Пикника у Висячей скалы» (1975). Так что окончание школы и переход во взрослую жизнь можно сравнить

с ритуальным жертвоприношением. Или с исчезновением молодых девушек в ослепительно белых платьях, от которых не останется и следа. Эти же белые платья передают привет «Девственницам-самоубийцам» (1999). А двойная экспозиция намекает, что за фасадом утопической американской жизни скрывается что-то темное, как в «Синем бархате» (1986). Хотя

«Хлеб с ветчиной», режиссер Тайлер Таормина

больше всего «Хлеб с ветчиной» напоминает «Твин Пикс» (особенно третий сезон) – вторая половина фильма, после «исчезновения» подростков, тоже живописует уютные ретродайнеры, сонные гостиные и зловещие полупустые парковки.

Все сравнения выше столь же неизбежны, сколько предсказуемы. Каждая вторая рецензия на фильм Таормины рано или поздно превращается в синефильский неймдроппинг – Дэвид Линч, Питер Уир, София Коппола… Из еще непроговоренных в этом тексте – ранний Линклейтер (в частности, «Бездельник»), подростковые драмеди Джона Хьюза («Клуб “Завтрак”»). Сам режиссер охотно подхватывает этот ряд в интервью, упоминая влияние Дугласа Сирка, Микеланджело Антониони, Роя Андерссона, Хэла Хартли, Апичатпонга Вирасетакула и даже шоу из 90-х, которые крутились на канале Nickelodeon. Оттуда Таормина позаимствовал некоторых повзрослевших актеров – Дэнни Тамберелли и Аарона Шварца из «Приключений Пита и Пита» и Лори Бет Денберг из «Всякой всячины».

Но эти сравнения позволяют лишь бродить вокруг «Хлеба с ветчиной». Как в древнеиндийской притче о мудрецах, которые ощупывают слона в темной комнате. В то время, как само животное от описания ускользает, остается непознанным. Фильм Таормины именно такой дивный слон. Если искать ему подобных, то среди таких же уникальных зверей вроде «Мифа об американской вечеринке» (2010) Дэвида Роберта Митчелла – зыбком слепке пригородной Америки, в которой подростки пытаются понять что-то о самих себе. Или в слаубёрнере «Мир полон

тайн» (2018) Грэма Свона – очаровательном хорроре про подростковую жизнь и смерть, где вторая тщательно прячется в закадровом пространстве. Но лучше не пытаться дать определение ноге или хоботу слона, а помолчать.

Ведь сила таких тихих инди-фильмов в паузах и недомолвках. Можно подобрать миллион интерпретаций того, что на самом деле происходит в кафе «У Монти». Самая логичная – представить переломную сцену фильма как метафору переезда из провинциальной Америки в сердце какого-нибудь мегаполиса. Детская жизнь оканчивается вечеринкой, после которой все покидают родительский дом и отправляются за большой целью, желательно в столицу – стать режиссером, первоклассным хирургом, арт-критиком или воротилой с Уолл-стрит. И город детства превращается в город-призрак, по улицам которого бродят те, кому не повезло получить «лайк» на танцах «У Монти». Они собираются у костра и вопрошают друг друга: как думаешь, дадут ли мне второй шанс? А сообщение с внешним, потусторонним миром держат через старенькую телефонную трубку, но связь постоянно прерывается помехами.

Найти главного героя в ленте Таормины практически невозможно – это не логичная история, а фильм-настроение, фильм-воспоминание, который бродит от одного персонажа к другому (еще один балл в хонтологическую копилочку). Но если все-таки выбирать, то пусть это будет тихоня Хейли, которая сбежала из закусочной, когда ее сверстники выбирали себе пару. На лице актрисы Хейли Боделл (кстати, ее Таормина снимал в своем YouTube-проекте Suburban Legends о жизни подростков в провинции) застыла вся грусть этого мира. Так выглядит человек, чьи приятели бесследно пропали. Так, наверное, ведет себя призрак, осознающий свое абсолютное одиночество. Вторая половина «Хлеба с ветчиной» как будто посвящена тем, кто начал новую жизнь и пытается представить, какое жалкое существование влачат другие – те, кого они оставили позади, те, кто застыл на месте. Но финал ясно дает понять – «призрак» все-таки скорее жив, чем мертв. ◆

Теа Ткебучава

САМА СЕБЕ АБЬЮЗЕР

«Глотай»
Swallow
Автор сценария, режиссер
Карло Мирабелла-Дейвис
Оператор Кэтлин Аризменди
Художник Эрин Магилл
Композитор Нэйтан Халперн
В ролях: Хейли Беннетт, Остин Стоуэлл, Дэнис О'Хэр, Элизабет Марвел, Дэвид Раш, Луна Лорен Велес, Забрина Гевара и другие
Charades, Logical Pictures, Stand Alone Productions, Syncopated Films
США – Франция
2019

В конце 2020-го Педро Альмодовар опубликовал список лучших, по его мнению, фильмов этого странного для кино года. Помимо засветившихся на «Оскаре» «Земли кочевников» и «Еще по одной» в список вошел американский независимый фильм «Глотай» дебютанта Карло Мирабелла-Дейвиса, синопсис которого больше похож на эпизод реалити-шоу о психических отклонениях, которое одновременно и отвратительно, и притягательно.

…Молодая домохозяйка Хантер Конрад пристрастилась к выполнению странного ритуала – она проглатывает мелкие несъедобные предметы, ждет их благополучного выхода, а затем, тщательно вымыв, бережно ставит на туалетный столик в качестве трофея. Началась тайная забава с гладкого маленького шарика, но чем дольше это продолжается, тем опаснее становятся предметы – канцелярские кнопки, иголки, батарейки, скрепки. Ситуация усложняется еще и тем, что Хантер беременна и явно может навредить и себе, и ребенку, но пристрастие полностью овладевает ею и она не может остановиться, без конца повинуясь диктату своей компульсии.

Можно понять, чем фильм так привлек Альмодовара, ведь шокирующие сюжеты с привкусом кича как раз по его части, но знаменитый испанский режис-

сер – один из самых поздних поклонников этого неординарного фильма. Премьера «Глотай» состоялась на нью-йоркском кинофестивале «Трайбека» в апреле 2019-го, после чего о нем сразу же заговорила американская пресса, и заговорила с восторгом. В фильме хвалили абсолютно всё – режиссуру, операторскую работу, хичкоковскую тревожную атмосферу, которая не покидает тебя через дни после просмотра, и, главное, совершенно потрясающую, необыкновенно интимную и откровенную игру Хейли Беннетт, исполнившую в фильме главную роль. После триумфального путешествия по многочисленным фестивалям и сбора урожая наград «Глотай» попал на большие и маленькие мировые экраны и приобрел армию знаменитых фанатов, среди которых оказались Рон Хоуард, Кевин Смит, Эдгар Райт,

«Глотай», режиссер Карло Мирабелла-Дейвис

Оливия Уайлд и еще множество совершенно не похожих друг на друга фильммейкеров. Признание Альмодовара стало вишенкой на торте этого успеха.

Конечно, причину такой популярности можно цинично объяснить как дань моде. «Глотай» – фильм совершенно феминистский, а последние три-четыре года в кинематографе нет более актуальной и востребованной темы. Хантер – настоящее олицетворение удушающей роли женщины в традиционном браке и того, к каким внутренним проблемам и психическим отклонениям жизнь в этой роли может привести. Ее единственная функция – обеспечивать своему мужу комфортное существование и удовлетворять все его потребности. Ее дни проходят за уборкой и готовкой, и когда она выполняет все, как нужно, то получает от любимого мужа похвалу, а когда в чем-то оступится, например случайно погладит шелковый галстук и испортит его, то за это ей причитается пассивная агрессия и лицо, полное разочарования.

Муж героини Ричи (Остин Стоуэлл) – богатый сын богатых родителей, привык получать все самое лучшее, и обязательно на блюдечке. Супруги живут в стеклянном доме с огромными окнами, который снаружи выглядит как клетка и, по сути, именно таковой и является. Хантер проводит почти все свое время в доме, в абсолютном одиночестве, а когда домашние дела сделаны, смотрит телевизор или играет в смартфоне: больше ей нечем заняться до прихода любимого. Друзей у нее нет, никаких собственных интересов тоже. Один раз за фильм Хантер вскользь упоминает о том, что хотела рисовать и даже ходила на собеседование на должность иллюстратора, но эта тема больше не всплывает, и мы ни разу не видим, чтобы она рисовала что-нибудь кроме планировки дома, который сама декорирует. Главная задача

«Глотай»

Хантер – родить мужу наследника, и, как хорошая послушная жена, она быстро беременеет. По ее реакции наедине с собой видно, что на самом деле она совсем не желает становиться матерью, но внешне этого не показывает. Беременность запускает у нее желание втайне проглатывать вещи. А новость о будущем ребенке вызывает большое удовлетворение у Ричи и, главное, у его родителей, а ничего важнее, чем их благосклонность, для Хантер не существует.

Родители Ричи – отдельная песня. Его мать Кэтрин (Элизабет Марвел) – призрак будущего Хантер, женщина, которая смирилась со своим положением и в выполнении своей роли достигла виртуозного совершенства. Она тоже живет в своей клетке, в ее доме даже решетки на окнах, но, в отличие от вечно беспокойной и суетящейся Хантер, Кэтрин расслаблена и будто идеально вписывается в собственный интерьер. «Лучший совет, который мне дали, – притворяйся, пока не получится правдоподобно», – говорит она Хантер в приватной

беседе. Кэтрин не наивная идеальная жена и мамочка, это женщина, которая понимает правила игры и осознанно, насколько это возможно в ее положении, в нее играет. Отец Ричи, Майкл (Дэвид Раш), – классический бумер, патриарх, главный в семье. Это он купил дом для своего сына и невестки; Ричи работает на него, в его компании, а своего нерожденного внука тот называет будущим CEO – главным исполнительным директором (о том, что может родиться девочка, речь не идет). Сыгравший Майкла Дэвид Раш, который будто родился для того, чтобы играть неприятных мужчин у власти, внешне напоминает Дональда Трампа, что вряд ли случайность. Если и есть какая-то тема в американском кино, которая в последнее время по популярности могла соперничать с фем-повесткой, так это самодуры-капиталисты у власти

«Глотай»

как отсылка к скандальному бывшему президенту США. Именно Майкл в итоге решает положить Хантер в психиатрическую клинику, и именно его, а не Ричи, она умоляет этого не делать. Мать и сын лишь исполнители его воли, и после того, как Хантер в своем пристрастии заходит слишком далеко, она становится не больше чем инкубатор для наследника, которого нужно сохранить любой ценой.

Режиссера и автора сценария, Карло Мирабелла-Дейвиса, можно упрекнуть в эксплуатации модной темы, и отчасти это будет справедливо. Хантер на первый взгляд воспринимается абсолютно кроткой и безвольной, а люди, окружающие ее, выглядят бесчувственными мучителями, которые держат бедную девочку в плену и всячески над ней издеваются, отчего у нее и едет крыша. Но «Глотай» не так прост и очевиден, каким кажется в начале, и причины, по которым режиссер решил рассказать именно эту историю именно таким образом, кроются в его личных переживаниях. На сценарий автора вдохновила его

бабушка, которая была домохозяйкой в 50-х и страдала от навязчивого желания постоянно мыть руки. В день она расходовала по четыре куска мыла и к тому же без конца протирала руки спиртом. В итоге ее положили в психиатрическую больницу, где после электрошоковой и инсулиновой терапии, которые, естественно, не помогли, женщине сделали лоботомию. Мирабелла-Дейвис хотел рассказать историю человека, запертого в своей роли, маниакально старающегося быть идеальным и соответствовать ожиданиям, возложенным на него обществом. Об этом состоянии режиссер знает не только от своей бабушки. В юности в течение четырех лет он идентифицировал себя как трансгендерную женщину по имени Эмма Голдман. И хотя сейчас Мирабелла-Дейвис выбрал для себя жизнь цисгендерного мужчины, его жизненный опыт дал ему перспективу, которой нет у многих. То, как ты должен себя вести и какие выборы делать в жизни, диктуется социумом. Самоопределение навязывается извне, а не исходит изнутри. Не так важно, кто ты есть, как важно, кем ты должен быть. Поощряется не проецирование себя в мир, а проецирование мира на себя. И если возложенные на тебя ожидания не соответствуют твоим внутренним желаниям, твоя психика найдет самые извращенные способы с этим справляться.

Для актрисы Хейли Беннетт фильм тоже стал глубоко личным. Как и многие актрисы, она много лет была заложницей образа, продиктованного ее полом и внешностью. В своем первом фильме – комедии с Дрю Бэрримор и Хью Грантом Music and lyrics (2007; в России фильм носит совершенно монструозное название «С глаз – долой, из чарта – вон!»), она сыграла юную поп-звезду Кору Корман, этакую смесь Бритни Спирс и Шакиры. В каждой своей сцене Кора была почти полностью раздета, а роль заключалась в том, чтобы быть пародией на капризную малолетнюю диву. Беннетт было девятнадцать, это было началом ее карьеры. За последующие годы мало что изменилось, она продолжала играть одномерные сексуальные объекты, большего от нее особо ничего не требовали. В триллере «Девушка в поезде» (2016) ее персонаж, в принципе, существует лишь для того, чтобы красиво заниматься сексом, а затем быть жестоко убитым. Но с «Глотай» все по-другому. Мирабелла-Дейвис не просто пригласил Беннетт на главную роль, он сразу предложил ей принимать непосредственное участие в создании своей героини да и всего фильма в целом – картина стала для актрисы продюсерским дебютом. В своих интервью она признавалась, что прежде ей просто говорили, куда встать, что делать и как при этом выглядеть наиболее привлекательной: никогда еще режиссер не давал ей столько творческой свободы, ни разу ее мнение и ви́дение не было так важно, ни одна роль не была настолько ее.

И никогда еще Хейли Беннетт не была так прекрасна. Вся эмоциональная составляющая фильма держится на ней, на ее реакциях, на ее взглядах; зритель не просто наблюдает за Хантер, он чувствует ее, надевает на себя ее кожу. Мы видим это страшное раздвоение – идеальную,

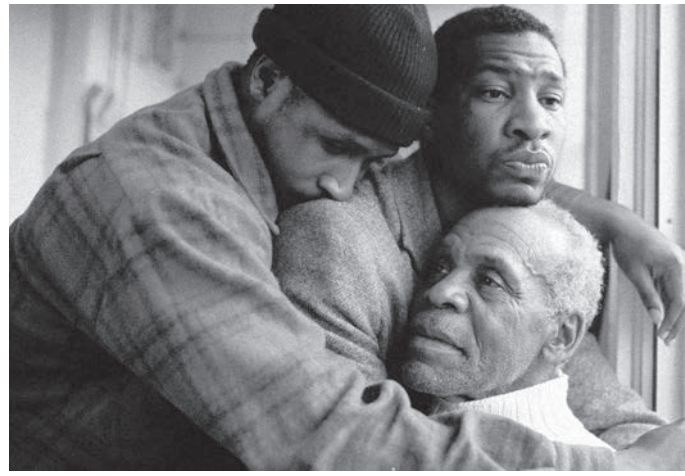
прелестную, улыбчивую, почти сахарную оболочку и горькую, несчастную разорванную внутреннюю сущность. Именно видим и чувствуем – в фильме очень мало диалогов, а в большей части сцен Хантер находится в абсолютном одиночестве, оторванная от жизни. Лучшая из них – сцена проглатывания кнопки, первого острого предмета в ее коллекции. Мы наблюдаем весь процесс с самого начала: нахождение предмета, зарождение желания, сомнение, борьба с собой, стремительный порыв, болезненное, почти ощутимое глотание и блаженный катарсис завершения. Именно в демонстрации этих скрытых, интимных и чаще всего неосознаваемых мазохистских ритуалов главная цепляющая сила фильма. У всех есть тайное отношение с самим с собой, скрытое от чужих глаз. Каждый каким-то образом воплощает определенное пренебрежение к себе, каждый себя как-то наказывает. Каждый за что-то себя ненавидит, и именно эти абьюзивные отношения с самим собой – главная тема фильма.

Да, у Хантер в мужьях абсолютный нарцисс, который в одну секунду и по нескольку раз на дню превращается из ласкового и понимающего в грубого и жестокого. Да, ее свекор практически контролирует ее жизнь, обращается с ней, как с купленной вещью, которая неудовлетворительно работает. Да, общество навязало ей представление о том, какой она должна быть, дало ей определенную функцию, которую она обязана выполнять, чтобы считаться полноценной женщиной. Но все-таки главный абьюзер Хантер, который не испытывает к ней ни жалости, ни любви, – это она. Она сама уверена в собственной дефектности, сама себе неприятна, сама старается вылепить из себя нечто другое, что-то идеальное. На протяжении почти всего фильма Хантер пытается найти любовь, понимание и поддержку извне, стараясь поступать так, как от нее требуют другие. Но освобождение из этих оков приходит лишь тогда, когда она начинает любить себя, заботиться о себе, и тогда мир вокруг перестает быть лишь отражением нескончаемого страдания. ◆

Оксана Агапова

БЕСПРИЮТНОСТЬ

«Последний черный в Сан-Франциско»
The Last Black Man in San Francisco
По сюжету Джимми Фейлса и Джо Талбота
Авторы сценария Джо Талбот, Джимми Фейлс при участии Роба Ришара, Эммы Николлс, Фрици Адельмана, Прентис Сэндерс
Режиссер Джо Талбот
Оператор Адам Ньюпорт-Берра
Художник Джона Точет
Композитор Эмиль Моссери
В ролях: Джимми Фейлс, Джонатан Мейджерс, Роб Морган, Тичина Арнолд, Майк Эппс, Финн Уиттрок, Дэнни Гловер, Вилли Хен и другие
A24, Plan B Entertainment, Longshot Features
США
2019



Драму «Последний черный в Сан-Франциско» можно назвать проектом-долгостроем. Режиссер Джо Талбот и сыгравший главную роль Джимми Фейлс разрабатывали идею почти половину жизни, хотя к старту съемок обоим не исполнилось и тридцати лет. Сейчас кажется, что их первый фильм появился ровно тогда, когда нужно, и биографическая история Фейлса о потере дома выросла в поэтическое высказывание о положении молодого человека в современной Америке.

Талбот и Фейлс, родом из Сан-Франциско, подружились, когда были подростками. Белокожий Джо, полный идей и жизнелюбия, вырос в семье журналистов. Скромного и сдержанного Джимми отец с дедушкой воспитывали в одном из благополучных районов, где до поры селились и темнокожие. Но когда в 1990-е город захлестнула волна джентрификации, семью выселили из викторианского особняка, ставшего козырем в портфеле риелторов. Несмотря на обстоятельства и классовые и расовые различия, Джо и Джимми продолжали кататься на скейтбордах и снимали короткометражки.

Как бы то ни было, выселение больно ударило по семье Фейлса, и утрата места стала одной из постоянных тем для обсуждения среди друзей. Разговоры так и остались бы разговорами, если бы не решительность Талбота

«Последний черный в Сан-Франциско», режиссер Джо Талбот

на фоне нового этапа в развитии города, измученного девелоперами и экономическим неравенством. Пока исследователи и журналисты выясняли, осталась ли душа у Сан-Франциско, ставшего меккой технологий, создатели фильма утверждают: «Прежде чем город возненавидеть, его нужно полюбить». Поэтому на действия корпораций, пренебрегающих экологическими стандартами, и стартаперов, заполонивших богемные районы, они смотрят без нарочитой агрессии и используют их как рамку, внутри которой каждый проходит свой путь. Пролегает он через обостряющуюся проблему разрыва в доходах. Если несколько десятилетий назад в Сан-Франциско мог обосноваться почти любой, то сегодня с арендной платой справится не каждый программист, что уж говорить о том, как от растущих цен зависят низкоквалифицированные кадры и сотрудники сферы обслуживания. Город становится недоступным для тех, кто вовремя не учел предпринимательского духа Кремниевой долины. Среди них темнокожие и белокожие, женщины и мужчины, неопытные молодые и похоронившие иллюзии старики. И личная травма афроамериканца Джимми Фейлса постепенно расширяется до общечеловеческого размышления о дружбе и состоянии американской мечты там, где мечтать почти разучились. Если вспомнить о переселенцах, которые покидали дом ради второго шанса, то история главного героя Джимми (имя актера в фильме не меняли) стремится приблизительно туда же, но с обратной стороны: от вынужденного переезда к попытке вернуться на родную землю.

Отдельное место в сценарной структуре занимает прорисовка будней перед финальным прыжком к цели. Джимми живет в крошечном домике лучшего друга Монтгомери, начинающего драматурга, и его незрячего дедушки. В эту часть города не ступала нога белокожего, урбанистам нет дела до запущенных дорог, а мутировавшая

рыба выбрасывается на берег из-за сильных загрязнений залива. Ипотечный пузырь лопнул, грядет экологическая катастрофа. Спасти мир Джимми и Монтгомери не в силах, потому оба слоняются по улицам и стараются не отвечать на провокации агрессивно настроенных соседей. Единственная связь друзей с благоустроенным и парадным Сан-Франциско – скейтборд. Доска для них – напоминание о детстве (здесь вспоминается драма Джоны Хилла «Середина 90-х», на примере группы парней показывающая поколение, воспитанное асфальтом и скейтпарком) и еще один повод влюбиться в город, который по-новому открывается с каждого холма. Вдохновленный сочетанием разнообразных архитектурных стилей с уродливыми задворками, Монтгомери пишет наброски для пьесы. Джимми берет дежурства в доме престарелых, не переставая тосковать по особняку, согласно семейной легенде построенному его дедом. Парень регулярно подкрашивает фасад, выслушивая ругань нынешних жильцов. Те, конечно, белые и похожи на университетских преподавателей. Но даже им не везет, и обстоятельства вынуждают их покинуть здание. Воспользовавшись случаем, Джимми незаконно перевозит мебель в пустующий особняк и возвращается в почти утраченное пространство памяти. Камера ловит каждую пылинку как метафору всех, кто когда-либо жил в этих стенах. Деревянный пол скрипит, в нишах обнаруживается потайная лестница. А диван, несмотря на некую усталость от смены постояльцев, по-прежнему ждет того, кто не знаком с зависимостью от смартфона и помнит запах свежей газеты: экран усыпляет, а шелест бумаги помогает почувствовать себя живым.

Пробуждение наступает совсем скоро. Немногословный и скупой на эмоции Джимми радостно кричит и разговаривает со зданием, а оно эхом отзывается. Так герой, давно потерявший контакт с местом и семьей, ищет корни и культурные зацепки через диалог с архитектурой. Но в роман с пространством вмешиваются агенты по недвижимости, и внешний конфликт перерастает во внутренний: уже не с городом и несправедливым устройством системы, а с собой. Вселенная Джимми стремительно расширяется – от одержимости жилищем, куда вот-вот въедут очередные состоятельные счастливчики, к возможности взглянуть на мир шире, ведь следим мы не за детской трагедией, а за ее отголосками во внутреннем рассогласовании взрослого человека. В этом смысле картина Джо Талбота ярко контрастирует с относительно недавним инди-хитом Шона Бейкера. Его «Проект “Флорида”» рассказывал о маленькой девочке, которой удалось сбежать из муниципального жилья и увидеть Диснейленд. «Последний черный в Сан-Франциско» – кино о выходе из волшебного замка: на смену конкретной точке назначения приходят принятие американской бесприютности и скромное очарование дружбы, прорастающей среди сорняков на городских окраинах.

В один из последних вечеров в доме, помнящем о спокойном детстве и секретах прошлого, Джимми и все второстепенные персонажи

собираются на постановку Монтгомери. Его пьеса посвящена другу и заканчивается разоблачением фактов об истории здания, столь долго не отпускавшего главного героя в плавание по большой жизни. В него он отправится, осознав, что поддержка Монтгомери и небезразличие к окружающим – единственная опора, способная заполнить пустоту от утраченного чувства угла и противостоять устойчивой тенденции «выдавливания» темнокожих из благополучных частей американских городов. Этот виток сегрегации обусловлен чудовищным разрывом в уровне доходов белых и афроамериканцев. По мнению аналитиков, проблема экономического неравенства лишь усугубилась с середины прошлого века. И рассчитывать в сложившейся ситуации остается на группы интересов и локальное сообщество.

Без взаимодействия с местными «не склеивался» Джимми, без их поддержки не получилось бы и это кино. Финальные этапы разработки концепции в каком-то смысле тоже история о выходе авторов за пределы собственных представлений о родном городе. Друзья сняли концептуальный трейлер и запустили кампанию по сбору средств для полного метра на платформе Kickstarter. Жителей, разделяющих тоску по Сан-Франциско до эпохи социальных сетей, оказалось немало. Они вложились в проект финансово и эмоционально, несмотря на честные рассказы Талбота и Фейлса об отсутствии сценария и серьезного опыта в индустрии. Был лишь замысел: рассказать о привязанности Джимми к дому. Оформить идею в единую структуру помог сам Барри Дженкинс, автор «Лекарства от меланхолии», восторженно встреченного критиками дебюта о случайном знакомстве двух людей в Сан-Франциско; тогда он готовился к съемкам «Лунного света», позднее оставившего «Ла-Ла Ленд» без «Оскара» за лучший фильм. Что удивительно для российского читателя, то привычно для американского нетворкинга: Дженкинс делился рекомендациями по электронной почте и пару раз выбирался на совместные встречи в «городе туманов». В поиске оператора дуэт пошел еще дальше и обратился к Полу Томасу Андерсону, который, впрочем, от предложения отказался, но решительность начинающих кинематографистов впечатляет. Адам Ньюпорт-Берра, в итоге занявший место оператора, умело выстраивал контрастное сочетание почти неореалистических съемок окраин и эффектного клипового света для создания многоликого портрета жителей. За роль слепого дедушки взялся Дэнни Гловер, известный актер, борец за права темнокожих и городской активист, а производством и дистрибуцией занялись видные инди-студии: Plan B Брэда Питта и A24, превращающая самобытные и рискованные проекты в настоящие хиты. Не стала исключением и эта картина, получившая награды фестиваля «Санденс» и попавшая в список любимых фильмов Барака Обамы за 2019 год. Чем не история успеха? Но, судя по всему, Талбот и Фейлс такими категориями творчество не измеряют и за красивым фасадом видят личную ответственность в сохранении культурного наследия и репрезентации уникального духа Сан-Франциско. Для этого оба проводят встречи

«Последний черный в Сан-Франциско»

с сочувствующими, рисуют карты с легендарными кафе и необычными табачными лавками, которые через пару месяцев не выдержат конкуренции с похожими друг на друга сетевыми заведениями.

Проблему Талбот и Фейлс видят не столько в джентрификации и беспрерывном обновлении, сколько в отказе от восприятия города в частности и американской культуры в целом как огромной мозаики из историй, где важен каждый голос. Символично, что новый голос обрела и сверхпопулярная композиция San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair). Оригинальная версия 1967 года – гимн «Лета любви», когда молодые и раскрепощенные съезжались в Сан-Франциско со всех концов страны ради провозглашения вечного мира и свободы. Для записи кавер-версии, использованной в фильме, Джо Талбот нашел музыкантов, отбросивших иллюзии, переосмысливших язык тоски по прошлому и принявших неминуемое наступление будущего. А где-то в зазоре есть настоящее, и мы смотрим кино, ставшее результатом многолетнего размышления двух друзей о свободе, которая сегодня раскрывается не в лозунгах, а в умении вглядываться в красоту человеческих отношений. ◆

Зинаида Пронченко

СМЕРТИ НАВСТРЕЧУ

«Падение»
Falling
Автор сценария, режиссер, композитор Вигго Мортенсен
Оператор Марсель Зискинд
Художник Кэрол Спайер
В ролях: Вигго Мортенсен, Лэнс Хенриксен, Терри Чен, Сверрир Гуднасон, Ханна Гросс, Лора Линни, Карина Баттрик, Ава Козель, Гэбби Велис, Брекен Барнс и другие
HanWay Films, Scythia Films
США
2020

Иногда кажется, будто актеры дебютируют в режиссуре от безысходности, хоть и врут себе, что созрели, что им якобы есть о чем рассказать. Актеры не субъектны, им не положено, будешь много думать, не справишься с ролью, не останется внутри тебя места для чужой сущности или ви́дения. Поэтому чаще всего они встают за режиссерский пульт, чтобы лишний раз показать себя на экране, предъявить вечности, чтобы эго лилось через край, за рамки кадра.

Но Вигго Мортенсен явно другой. Он вообще-то лицедей по совместительству. А так поэт, художник, фотограф, куратор, полиглот. Символ мультикультурализма и интерсекционализма. Внутри Вигго, как в его любимом Нью-Йорке, встречаются все семь искусств, чтобы фонтанировать без перебоя. Его режиссерский дебют «Падение», наверное, личная история с элементами автобиографии, но, как иногда случается у людей тонкой душевной конструкции, личное попало в глобальное, отразило дух времени, запечатлело уходящую эпоху.

В 20-х годах XXI века мы окончательно прощаемся с прошлым. Уж сколько было этих рубиконов, пунктов невозврата, но настоящий пройден только сейчас. XX век кончился.

«Падение» в пропасть небытия или падение стены – между отцом и сыном – начинается с долгой и ветреной, как дорога домой, ретроспекции. Главный герой

вспоминает, сидя в самолете из Чикаго в Лос-Анджелес, как впервые осознал свою кровную связь с отцом, свою мужскую преемственность. Это чувство пришло вместе с добычей, первой подстреленной на охоте уткой. Вокруг стоял осенний туман, небо плакало, но в черной заводи отражались их счастливые лица. Лица победителей, мужчин двадцатого столетия,

«Падение», режиссер Вигго Мортенсен

белых, цисгендерных, в меру привилегированных, хозяев патриархальной жизни. From father to son since 1900 something – это могла бы быть реклама «Беретты», или «Мальборо», или часов Patek Philippe, впрочем, в Америке другие бренды и несколько другие, чем в Европе, нравы.

Вигго Мортенсен – дитя Скандинавии, потомок викингов, и потому Бергман в «Падении» встает из могилы, где-то на периферии зрения. Слышатся крики, чуть хуже шепоты; интимную боль у Мортенсена заглушает повестка. В европейском кино, конечно, сделали бы изящнее; в прогремевшем и в прокате, и на «Оскаре» «Отце» Флориана Зеллера не поминают Бориса Джонсона или брексит. В «Падении» магнит с портретом Обамы, олицетворяющего все новое, прогрессивное, толерантное, – полноценный участник этой пьесы на виндзорских стульях и на больничных койках. Зато даже говоря о пороге смерти, Мортенсен готов не только всплакнуть, но и остроумно пошутить: осматривающий старого джентльмена-фермера проктолог сыгран Дэвидом Кроненбергом.

Сюжет «Падения» развивается, как и в жизни, по наклонной. Трещит брак родителей, разваливается семья, на обочине любви и ласки оказываются ни в чем не повинные дети. Сверрир Гуднарсон и Ларс Хенриксен попеременно изображают то эгоизм, то экзистенциализм, понятия связанные, но друг друга не объясняющие. Молодой Уиллис пытается дерзить судьбе, то есть року. Почему-то он принимает за судьбу жену. Это она во всем виновата – в непогоде, в высоких ценах на подножный корм и низких на зерно, в пустоте, которая его переполняет. Сизифов труд и песни Мальдорора – таков Уиллис в 60-е: от умиления домашним

очагом и его хозяйкой в предыдущую, практически лубочную, декаду ни черта не осталось. Сын подрос и слушает из своей комнаты, поглаживая ручную змею – чем-то она похожа на отца: извивается и шипит, – как мать плачет под ноктюрн Шопена в гостиной. Плачет заливисто, плачет так, как плачут люди, понимающие, что ничего не исправить. В этом вроде бы уютном доме, в этом вроде бы идеальном браке.

Где-то ближе к финалу режиссер подкинет совсем далекий флешбэк: жмурясь от кружащихся снежинок, на входе в церковь целуются, улыбаются, предвкушают стартовавшую жизнь молодожены. В 70-е останется только отец, он вычеркнул бывшую жену из жизни, а значит, из фильма. Он еще больше брюзжит, называет женщин шлюхами и требует – безуспешно – полного подчинения от подросших отпрысков. Все должны заказывать в дайнере мясной рулет, все должны ставить во главу угла его выдуманные ковбойские ценности. Надзирать и наказывать – такая схема работает только с детьми. Но дети подросли. Сын отрастил рок-н-ролльный хайр, носит клеши и ненависть к патерналистской Америке белых, агрессивных, понимающих лишь язык насилия мужчин. Мужественный не значит жестокий. У мужчины может быть много разных достоинств кроме того, что болтается между ног.

Одно из них – милосердие, другое – терпение, такова арифметика любви, ее доказанная многими примерами формула.

Повествование скачет, как настроение Уиллиса. Прошлое, настоящее и обратно. Среди бела дня он видит призраков ночи. Умершую супругу, почившую гёрлфренд, диких лошадей, что не захотели остаться в его стойле. Корми не корми, а любая душа в сторону воли смотрит. В Калифорнии солнечно и ясно, эта погода вызывает у Уиллиса ненависть. Душевному нездоровью, внутреннему недовольству требуется буря, что мглою небо накроет. Перед тем, как закончится твоя жизнь.

В настоящем есть сын-гомосексуал, его партнер – наполовину гаваец, наполовину китаец, их дочь от суррогатной матери, другие внуки – с шевелюрой всех цветов радуги, с сексуальной ориентацией и гендерной идентификацией за рамками М и Ж, вне шаблона «мальчик встретил девочку». Мир действительно изменился. И старикам здесь не место. Особенно вздорным, особенно озлобленным, что жизнь прошла, а удовлетворения никакого, а счастья не было.

Похожим образом показывает зиму патриарха и Франсуа Озон во «Все прошло хорошо». В смерти тоже есть своя прелесть. В принципе, смерть же избавление. Это не значит, что Уиллис или герои Андре Дюссолье и Энтони Хопкинса мерзавцы, это значит, что жизнь делает с нами и из нас что хочет. Мало кто может этим метаморфозам противостоять. Время не лечит, а калечит.

Мортенсен далек от иезуитского вуайеризма Зеллера или черного юмора Озона, палочки-выручалочки прогнившей буржуазной культуры. Мортенсен к жестокости с нежностью. Прошлое все равно прошло, на полумертвых не обижаются, их на себе возят – из госпиталя в госпиталь, по крестному ходу, не надеясь, что это зачтется, но веря, что это правильно. ◆

Нина Спутницкая

НЕ КРАСНАЯ ПУСТЫНЯ

«Зависнуть в Палм-Спрингс»
Palm Springs
Авторы сценария Энди Сьяра, Макс Барбаков
Режиссер Макс Барбаков
Оператор Куйен Трэн
Художник Джейсон Кисвардей
Композитор Мэттью Комптон
В ролях: Энди Сэмберг, Кристин Милиоти, Джей Кей Симмонс, Питер Галлахер, Мередит Хагнер, Камила Мендес, Тайлер Хэклин, Джена Фридман, Дейл Дикки, Жаклин Обрадорс и другие
Limelight Productions, Sun Entertainment, The Lonely Island, Culmination Productions
США – Гонконг
2020

Каждый день у нас – сегодня.
Из мультфильма «38 попугаев»

Сделав несколько заметных игровых короткометражек и документальный фильм по итогам обучения у Вернера Херцога, с фэнтезийным ромкомом «Зависнуть в Палм-Спрингс» режиссер Макс Барбаков в тандеме с другим выпускником Американского института киноискусства сценаристом Энди Сьярой вышел в отличники 2020 года. При небольшом бюджете, скромном количестве персонажей и типовом метраже их фильм оказался бодрящей шипучкой для оцепеневшей в период пандемии публики.

Сюжет легковесный и назидательный одновременно, исполнение возбуждает вкус и утоляет жажду расцветить во время застоя мир, в котором оказался здесь и сейчас. В основе фильма идея петли времени. С одной стороны, модель удобна для сборки качественного продукта дебютантов: ограниченное число локаций, повтор мизансцен и диалогов; с другой – кажется уже изношенной. Однако авторам удалось прошнуровать ее смехом и жутью, обметать изящными афоризмами и острой критикой, вплести стройный ряд запоминающихся сюжетных нитей и колоритных типажей. Полезное упражнение

«Зависнуть в Палм-Спрингс», режиссер Макс Барбаков

в итоге превратилось в плотную, живую, искрометную, ладно скроенную и крепко сшитую историю.

…Найлз (Энди Сэмберг) и Сара (Кристин Милиоти) обнаруживают, что страшно утомлены свадьбой, на которой вынуждены присутствовать: он – бойфренд приятельницы новобрачных, она – сестра невесты (Камила Мендес), комплексующая на фоне прекрасной во всех отношениях родственницы. Набравшись наглости и алкоголя, герои решают скоротать вечер вместе и попадают во временну́ю петлю. Сара вскоре выясняет, что давно и крепко связана странными узами с новым знакомым: обаявший ее бездельник в своей малиновой гавайской рубашке и горчичных шортах не кто иной, как обреченный проводник по петле. Добродушный Найлз давно привык к вечному возвращению в беспокойное утро накануне чужой свадьбы. И отныне и во веки веков он будет делать это вместе с Сарой.

Способностей и возможностей немного, поэтому от нечего делать он попробовал секс с местными женщинами всех возрастов и мастей. В перерывах между забегами в сегодня – плавание в бассейне на надувном куске «пицца пепперони», пиво и бурито, иногда синтетические наркотики, грибы. Есть в этом мире пещера, животные, ковбои и индейцы, возможность поквитаться с кем-то из знакомых и… ежедневное землетрясение. Найлз здоров, независим от никотина, не злоупотребляет крепким алкоголем и беспорядочными связями, он – вечный гость отеля, не ведающий проблем с коммунальными платежами и обустройством собственного гнезда, обычный бездельник. Пример благополучной интеграции в культуру современных США идеологии твикстеров и детей-бумерангов.

Сара, как и он, отныне бессмертна, словно аватар в компьютерной игре с отличной графикой. Она не готова мириться с обстоятельствами,

но пробует убивать время, и на некоторый срок пробуждение даже перестает быть для нее предсказуемым ужасом. Жгучие коктейли, яркие принты, безмятежное горячее солнце вскружили ей голову. Она разнообразит будни, позволяет себе стать аниматором для компании престарелых байкеров или пошалить на свадьбе, но вскоре и это ей надоедает. Центральным в ее отношениях с Найлзом станет признание о неудавшемся супружестве, после чего комедия в стиле бубльгум чуть не оборачивается типовой мелодрамой в духе «с любимыми не расставайтесь». И хотя в запасе еще живописный ночной лес, прогулка с диплодоками и ночь любви, но в очередное утро Сара проснется в постели мужчины, и это будет постель не Найлза. Собственно, с этого момента вступает в права сказка о спасении возлюбленной.

Напарница пропадает, действительно пропадает из петли. Найлз решает во что бы то ни стало вернуть свою подружку, пусть их отношения и напоминали ему беспощадный и бессмысленный брак. Парню предстоит провести собственное расследование и понять, почему регулярное пробуждение Сары – невыносимый кошмар. История о чокнутых подростках-переростках выстраивается в мелодраму со всеми прелестями жанра: разочарования, увлечения, предательства и прощения, беседы мужчин под пиво на заднем дворе, мастер-классы по житейской психологии. Самоубийства становятся менее изобретательными, а речи назидательными. Однако авторы не пожалели сил на разработку и аккуратное внедрение в прозрачную, как панама тонкой вязки, повествовательную ткань элементов не только триллера и саспенса, но и абсурдистской комедии.

И есть в картине важная оптика: выступление против мужских репрессий. Барбаков ревностно симпатизирует всем женским персонажам и с радостью иронизирует над старшим поколением мужчин: то пофантазировав о внебрачной связи отца Сары (Питер Галлахер) с юнцом; то развивая линию типичного авторитарного отца семейства, ценителя афоризмов и садиста в блестящем исполнении Джей Кей Симмонса. Остальные мужчины образуют пестрый фон: здесь и этническое, и возрастное разнообразие, но все они – карикатуры, тогда как женские персонажи рисуются сочными, с биографией: чего стоит уставшая от мира барменша (Джена Фридман) или престарелая чайлд-фри Дарла (Дейл Дикки). Выразительна даже неутомимая ломака герлфренд Найлза Мисти (Мередит Хагнер) или медоточивая мачеха (Жаклин Обрадорс). И в конце концов именно Сара, вооружившись формулами из квантовой физики, проходит онлайн-обучение и придумывает решение задачки: спасает Найлза.

Работая с мотивом петли в «Джуманджи» и «Грани будущего», кинематографисты отправляли персонажей в виртуальный мир, в «Дне сурка» и «Жизни матрешки» пересобрали повседневные практики, обнаруживая особенные возможности в промозглых осенних и унылых зимних буднях. Тесный мирок фильма «Зависнуть в Палм-Спрингс» похож на танцпол с бесконечными вариациями взаимодействия ведущей пары

с другими гостями. Этот мирок зноен, но в целом респектабелен, авторы выстраивают его тщательно и последовательно, позволяя себе фантастические допущения, казалось бы, лишь в мелкой атрибутике: обращают внимание зрителя на дресс-код, цвета, запахи и фактуры, заботливо выстраивая долину праздника в пустыне Палм-Спрингс. А в размышлениях о бренной жизни они предпочитают работать с метафорой еды или, например, распространяют в кадре красные банки пива Akupara, которое принадлежит придуманному специально для фильма бренду, названному в честь бессмертной черепахи индуистской мифологии.

На главные роли выбраны известные комедийные, но не засветившиеся в крупных кинопроектах актеры: сорокадвухлетний резидент стендап-шоу Popstar: Never Stop Never Stopping Сэмберг отлично разработал амплуа вечно дурачащегося великовозрастного подростка, а Кристин Милиоти, знакомая зрителю по сериалам «Как я встретил вашу маму» и «Черное зеркало», – экзальтированных девиц. Монтажная фраза с распахивающимися каждое утро очами Сары и Найлза – фиксатор герметичного действа, а химия, которая возникла между героями, подкупила не только широкого зрителя, но и фестивальную публику начиная с «Санденса»-2020.

В картине молодых авторов все социологически точно: взросление сегодня не конечно: можно расти, но не обязательно вырастать. Североамериканская молодежь все чаще отметает карьерные амбиции в пользу перспективы жить в отсутствие неврозов, а межпоколенческие контакты становятся все интенсивнее и многообразнее. «Будем вместе, если есть шанс, что с тобой жизнь будет менее скучной», – заключает Сара и просыпается в долгожданном завтра, когда пора покидать бунгало, бессовестно позаимствованное по случаю у образцовой семьи с двумя детьми, и выгуливать собаку Найлза.

А тогда была ли их встреча судьбоносной или за ней лежал строгий расчет? Барбаков и Сьяра находят прелюбопытные способы раскритиковать экзистенциальные проблемы и нигилизм своей парочки: выбитые резцы невесты, безопасные татуировки, неловкий секс в пустыне, танцевальный номер в байкерском баре, заминированный свадебный торт, жертвоприношение козы, взрывающийся самолет и схватка с полицейским – как будто наследники героев Микеланджело Антониони подмешали просроченные компоненты в откровение и ярость «Забриски пойнт», превратив взрыв ценностей масскульта в радостный фейерверк консьюмеристов.

Но посреди маскарада герои все-таки озвучивают, что по-настоящему волнует их: природа оптимизма и альтруизма, притворное равнодушие и горькое осознание своей неспособности к жертве. И не случайно перед разлукой романтик Найлз изречет мудрое и точное: «Боль – это важно. Мы все равно помним, что причинили ее». Петли времени, брачные узы, сосуды и вены в конечном итоге стираются и изнашиваются даже в солнечной пыльной калифорнийской пустыне Колорадо. ◆

Даниил Ляхович

ДАЙТЕ МНЕ ТИШИНУ

«Звук металла»
Sound of Metal
Авторы сценария Дариус Мардер, Абрахам Мардер, Дерек Сиенфрэнс
Режиссер Дариус Мардер
Оператор Даниель Буке
Художник Джереми Вудворд
Композиторы Николас Бекер, Абрахам Мардер
В ролях: Риз Ахмед, Оливия Кук, Пол Рэйси, Лорен Ридлофф, Матьё Амальрик, Доменико Толедо, Челси Ли, Шахим Санчес и другие
Caviar, Ward Four, Flat 7 Productions
США – Бельгия
2019

«Убейте, дайте мне тишину!» – так называлась песня авангардного русско-украинского поэта и музыканта 90-х Вени Д'ркина. Сегодня его имя, увы, почти забыто. Однако формула, выдвинутая им, как нельзя лучше описывает путь «великого отказа»[1] от шума и прагматизма в пользу тишины, который проходит главный герой фильма «Звук металла».

…Молодой барабанщик Рубен (Риз Ахмед) во время очередного концерта своей хэви-метал-группы внезапно теряет слух. С этого момента привычная жизнь грубоватого музыканта, облепленного татуировками, рушится. Отношения с возлюбленной и одновременно партнершей по бэнду Лу (Оливия Кук) расклеиваются, а для возвращения слуха требуется дорогостоящая операция, на которую у Рубена нет денег.

Так начинается режиссерский дебютный в игровом кино фильм сценариста и документалиста Дариуса Мардера. Визуально первые сцены напоминают «Одержимость» Дэмьена Шазелла – те же приглушенные и контрастные цвета, тьма сцены и ведущая в партитуре тема преодоления музыкантом жизненных трудностей.

1. Термин Герберта Маркузе, введенный им в книге «Одномерный человек» 1964 года. Философ усматривал репрессивные функции общества изобилия в формировании массовых «стандартных», «ложных» потребностей, противостоять которому должен освободительный «великий отказ».

Однако это бросающееся в глаза сходство обманчиво: на поверку оказывается, что дебют Мардера близок скорее к «Лунному свету» Барри Дженкинса, неожиданному победителю «Оскара» 2016-го. Потому что в «Звуке металла» приглушены не только цвета, но и характеры, да и сам темпоритм ленты. Это типичное в хорошем смысле слова тихое инди-кино, которое рассказывает частную историю о маргинальных в глазах массового зрителя людях, выброшенных за границы привычного социума. Выброшенных не только из-за своей бытийной маргинальности, но и в том числе из-за физической травмы.

Однако сходство с «Лунным светом» заложено еще глубже: оба их автора – каждый по-своему – деконструируют тягу американской культуры к консерватизму и прагматизму. Потеряв слух, Рубен поначалу истерически стремится решить проблему: консультируется с врачом, выясняет, сколько будет стоить операция, пытается сохранить треснувшие по швам отношения с Лу. В свою очередь, герой картины Дженкинса Шайрон старается быть непохожим на свою мать-алкоголичку, ищет моральные альтернативы атмосфере наркотического угара, насилия и равнодушия вокруг, но… попадает в ловушку порочного окружения и семейного сценария. Стихия жизни оказывается сильнее практичного желания безопасности.

Схожим образом Рубен, достигнув заветной цели, в финале отказывается от всего, что приобрел после операции. Получается, что оба персонажа описывают «жизни круг», дабы понять тщету своего стремления преодолеть травму рациональным способом. И у Дженкинса, и у Мардера избыть ее можно только эмоционально – пройдя все стадии работы с травмой по Кюблер-Росс.

Можно подумать, что «Звук металла» обслуживает лишь психотерапевтическую функцию – важную для современности, но все же не делающую фильм искусством. Кажется, что подобных киноткровений о частной жизни маргиналов в XXI веке набралось уже с избытком – начиная с «Розетты» братьев Дарденн или фильмов румынской «новой волны». Однако думается, что гораздо интереснее в картине Мардера другой – мифологический – слой, ведь он вскрывает глубинные основы и паттерны американской культуры, а заодно развивает рефлексию национального кинематографа об этом.

Слой этот, конечно, связан с архетипическим странствием Рубена. Вся жизнь героя Риза Ахмеда – сплошное путешествие. Сначала – с концерта на концерт, затем – из медицинской клиники в общину для людей, потерявших слух, а в финале – в Париж, к возлюбленной Лу, ставшей совсем чужой и воссоединившейся со своим состоятельным отцом-бельгийцем (Матьё Амальрик).

В этом смысле Рубену, как ни удивительно, близка Ферн – героиня Фрэнсис Макдорманд из также оскароносной «Земли кочевников» Хлои Чжао. Оба персонажа живут в трейлерах, домах на колесах, – символах кочевого, бесприютного существования маргиналов в Америке. Оба, несмотря на свою социальную изоляцию, трудности с адаптацией

в обществе, пользуются благами медицины и прочими достижениями цивилизации. Оба утверждают суверенность своего бытия, но не в привычном для мейнстримного кино «супергеройском» стиле, а ровно наоборот. Рубен и Ферн – это антисупергерои, маленькие люди большой страны, живущие чередой травм и попыток их преодоления. От события к событию, без грандиозной миссии спасти мир. И, живя так, странствуют по воле обстоятельств и – частично – собственной.

Именно это ситуативное странствие Рубена становится ответом режиссера на диктат прагматизма и рационализма. На внешнем уровне герой живет в логике жесткого детерминизма: потеря слуха совсем не причина останавливать карьеру барабанщика, а вступление в общину для глухих не мешает Рубену собирать деньги на операцию, продавая самое ценное – трейлер и музыкальную аппаратуру. Однако фальшь этих демонстративно прагматичных поступков и желаний выдает отрешенный, потерянный взгляд героя. Его глаза – зеркало не только души «маленького человека», но и американской культуры бытового рационализма, которая отчуждает личность от реального мира и самого себя. Эта философия превращает живого человека в автомат по достижению часто ложных целей, с которыми он в итоге вынужден распрощаться, дабы почувствовать себя настоящего.

Следуя канонам линейного нарратива и традициям инди-кино, Мардер в финале – логично! – дает зрителю выдохнуть, примиряя героя с дружелюбной, но фальшивой реальностью. Символично, что катарсис наступает не в Америке, а в Париже – центре европейской культуры, в том числе кинематографической. Выход из тюрьмы индивидуалистического прагматизма в духе «я должен, я могу, что для этого нужно?» возможен лишь по другую сторону Атлантики. Рубен отказывается от возвращенного, хоть и в искаженном виде, слуха, а точнее – от «шума времени» в пользу тишины. Он добровольно лишается своего прошлого, чтобы освободить дорогу будущему. Как ни парадоксально, путешествие Рубена не имело никакого сверхсмысла; это было движение к его личному «великому отказу» от привычного комфорта и разнообразия звуков прошлого. К стиранию прошлого ради тишины настоящего. ◆

Илья Верхоглядов

ГОРЕ БЕЗ УМА

«Отец»
The Father
По пьесе Флориана Зеллера
Авторы сценария Флориан Зеллер, Кристофер Хэмптон
Режиссер Флориан Зеллер
Оператор Бен Смитхард
Художник Питер Фрэнсис
Композитор Людовико Эйнауди
В ролях: Энтони Хопкинс, Оливия Колман, Марк Гэтисс, Оливия Уильямс, Имоджен Путс, Руфус Сьюэлл и другие
AG Studios NYC, Ciné-@, Embankment Films, F comme Film, Film4, Trademarks Films, Viewfinder
Великобритания – Франция
2020

«Полночь. Дождь стучится в окно. Была не полночь. Не было дождя» – с этих слов начинаются дневниковые записи Морана, одного из главных персонажей романа «Моллой» Сэмюэла Беккета. Герой страдает от некоей дисфункции мозга: у него случаются провалы в памяти, он забывает предпосылки своих действий, путает вымысел и реальность, срывается на беспричинную агрессию, а ближе к финалу его и вовсе разбивает паралич. В приведенных репликах Морана угадывается основная примета беккетовского письма: фразы опровергают друг друга, отменяя предшествующее содержание, и тем самым рушат хронологию и логику изложения. По мысли автора, такая противоречивая форма языка наиболее пригодна для того, чтобы от первого лица передать опыт увечного сознания.

«Отец» Флориана Зеллера – киноадаптация его одноименной пьесы – решает ту же формальную задачу (причем, как мы убедимся позднее, довольно схожим образом): показывает мир глазами человека, страдающего от умственной патологии. Более того, картина французского постановщика обходится малыми, чисто сценарными средствами, оставаясь вполне зрительским продуктом и не превращаясь в модернистскую заумь вроде беккетовского «Моллоя». Пожалуй, за этот лаконизм

и убедительность результата фильм и снискал две премии «Оскар», хотя изначально мало кто верил в его успех: все-таки «Отец» – это, во-первых, европейская лента; во-вторых, от режиссера-дебютанта; в-третьих, в ней отсутствует какая-либо злободневная повестка.

…Энн (Оливия Колман), женщина средних лет, беспокойным шагом идет к дому. Фоном звучит фрагмент из «Короля Артура» Генри Пёрселла, сообщающий повседневным движениям трагический характер. Женщина семенит по лестнице, заходит в квартиру, в одной из комнат находит своего пожилого отца Энтони (Энтони Хопкинс). Тот, раскинувшись в кресле, сидит в наушниках, но, приметив дочь, снимает их – и ария смолкает. Так музыка обнаруживает свой источник внутри экранного мира и, самое главное, раскрывает свою функциональную роль: она не столько выстраивает тональность эпизода, сколько намекает на незримое участие Энтони в нем. Тем самым утверждается повсеместность героя: там, где он отсутствует телесно, он присутствует ментально. Оркестровая музыка становится знаком субъективности, и последующие сцены, данные в ее сопровождении (например, звонок Энн в дом престарелых под «Искателей жемчуга» Жоржа Бизе), воспринимаются уже не как фрагменты объективной реальности, а как проекции Энтони: его визуализированные страхи, тревоги, ожидания. Впрочем, двуплановость вступления корректирует восприятие даже тех моментов, где закадровая музыка безмолвствует, вводит в них элемент двусмысленности: например, эпизод, где Энн душит своего отца, можно трактовать и как ее подавленное желание, и как продукт его мнительного воображения. Звук дезориентирует, стирает границы между внутренним и внешним, усиливает впечатление неясности происходящего.

Энтони страдает от старческого слабоумия, которое превращает его в довольно язвительного, пренеприятного господина: он оскорбляет и со скандалом прогоняет своих сиделок, унижает свою заботливую дочь (мимика у Оливии Колман удивительно подвижна: переходы от бодрой предприимчивости к жгучей стыдливости, вызванной укорами отца, у нее мгновенны), всех подозревает в воровстве и предательском сговоре – словом, докучает своему окружению, вызывая у некоторых неприкрытое раздражение и злость. Основной диагноз его заболевания – склероз, причем стоит уточнить, что память у Энтони предельно кратковременна: красноречив эпизод, когда старик подносит ко рту стакан с водой, чтобы запить таблетку, хотя само лекарство он еще держит в руке. В этом контексте любопытно, что Энтони увлечен музыкой. Как известно, восприятие мелодии требует определенных мнемонических усилий: любая нотная комбинация тянет за собой шлейф предшествующих, которые, сохраняясь в уме слушателя, образуют ощущение последовательности. Иными словами, отдельный тон не исчезает с прекращением вызвавшего его стимула, а задерживается в сознании, срастается с актуальной звуковой перцепцией – лишь так схватывается мелодический рисунок. Таким

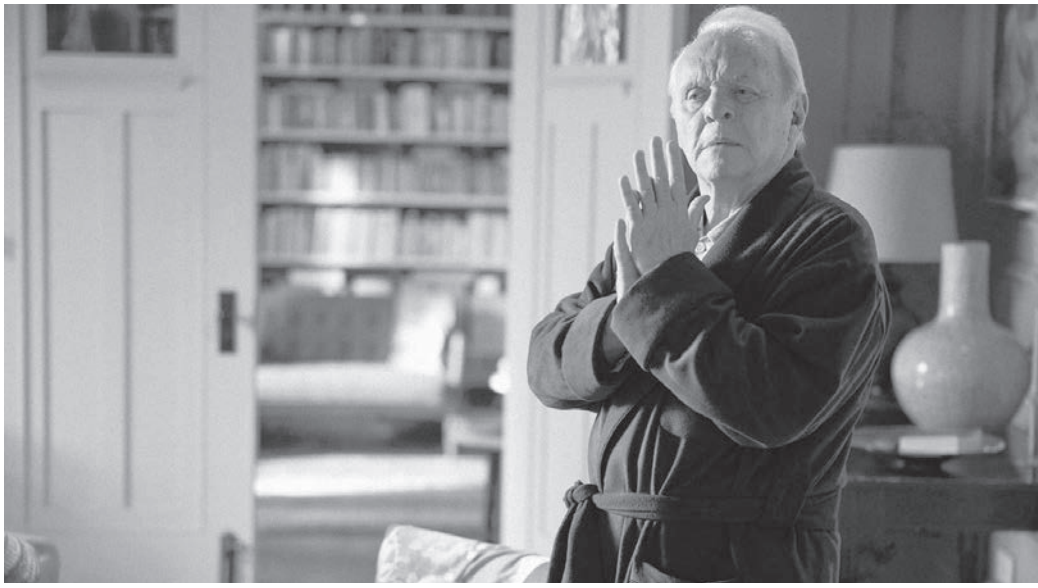
«Отец», режиссер Флориан Зеллер

образом, музыка оказывается единственным занятием, где память не подводит героя.

Эти феноменологические выкладки столь же точно описывают и восприятие сюжета, где прослеживается та же «ретенциональная» (если пользоваться словарем Гуссерля) структура. Можно утверждать, что всякий нарратив укоренен в памяти: чтобы схватывать его логику, требуется удерживать в голове предшествующие этапы его развития. Поэтому склеротик – проблемная фигура для повествования, поскольку он предполагает разрушение этой самой памяти, ее постоянное обнуление. Чтобы показать историю его глазами, требуется, чтобы зритель вместе с ним забывал о предыстории.

Кристофер Нолан, решая эту проблему в «Помни», предложил реверсивное движение сюжета – от финала к завязке: причинность там не предваряет следствие, а идет за ним вслед, в результате чего каждый следующий эпизод отрывается от своих предпосылок. Благодаря такому композиционному устройству зритель уравнивается в своих знаниях с героем-склеротиком: фильм лишает его предварительной информации, как бы отбирает у него память.

«Отец» Зеллера, несмотря на немногочисленные фабульные перестановки, все же придерживается линейного движения и для репрезентации склероза предлагает иной драматургический ход: каждая последующая сцена в фильме частично или полностью опровергает предыдущую, сводя на нет осведомленность публики (здесь и кроется сходство с «Моллоем»). Во вступлении Энн сообщает, что спустя пять лет после развода наконец-то влюбилась в мужчину и теперь собирается переезжать к нему в Париж. Но чуть позже – после того, как дочь выходит за продуктами, – Энтони обнаруживает в своей квартире ее мужа Пола: тот утверждает, что они в браке уже десять лет и ни о каком



«Отец»

переезде во Францию не идет и речи. Тут же из магазина возвращается Энн (причем в исполнении уже другой актрисы – Оливии Уильямс): она заявляет, что нет в квартире никакого Пола, да и вообще она уже давно не замужем. И так далее. Такая «автоотмена» сюжета реализуется даже в рамках отдельно взятого эпизода: например, сцена семейного ужина делает круг и возвращается к своему началу – к спору между супругами о том, стоит ли отправлять отца в «заведение». Прошлое на ходу переписывает себя, и герой (вместе со зрителем) регулярно фиксирует эти противоречия: сначала с растерянным недоумением, затем с немым ужасом. Пожалуй, именно в эти моменты за Хопкинсом, который удостоился премии «Оскар» за роль Энтони, наблюдать интереснее всего – в моменты, когда рушится его картина мира, когда к нему (под нервные скрипичные партии Людовико Эйнауди) приходит осознание, что он теряет свой рассудок.

Схожему метаморфизму подвержено и пространство, чья планировка по ходу развития истории меняется. Неспроста в действие регулярно вторгаются серии статичных интерьерных планов – они помогают зрителю подмечать едва заметные перестановки. Для героя квартира утрачивает свои привычные ориентиры, превращается в лабиринт, наполняется чужеродными объектами – например, разноцветными стульями, которые магическим образом перекочевывают в дом Энтони из приемной его лечащего врача. Такая реорганизация пространства отчасти напоминает неороманические описания, теорию которых предложил Ален Роб-Грийе: они избегают общего плана, а начинаются с неких мелких, незначительных деталей и затем, разрастаясь, внезапно начинают противоречить себе, повторяться, раздваиваться. По мысли французского классика, такие описания создают себя и вскоре себя же стирают – и ближе к финалу читатель утрачивает

«Отец»

способность связно представить себе место действия; единственное, что по прочтении он может знать о предметах и их окружении, – это то, что они наличествуют.

В постоянной изменчивости лиц, мест, событий герой хватается за некие константы: часы, которые он вечно теряет; картину своей младшей дочери Люси; шутку о том, что в Париже нечего делать, поскольку французы даже не говорят по-английски. Наконец, за мысль о том, что квартира принадлежит исключительно ему. Герой упрямо сопротивляется этому всеобщему становлению, которое стирает его идентичность и к финалу оставляет ему уверенность лишь в одном – в том, что его зовут Энтони. «Я – как дерево, у которого под дождем опали все листики» – этой метафорой, которую произносит заплаканный старик своему доктору, фильм завершает цикл ментального распада.

Безусловно, всем сюжетным нестыковкам можно придумать психологическое обоснование. В частности, «Отца» можно воспринимать как сугубо ретроспективное повествование и истолковывать все сцены как сильно искаженные репродукции памяти, «увиденные» героем изнутри клиники. В пользу такого «субъективирующего» прочтения работает сразу несколько соображений. Во-первых, фигуры докторов, с которыми герой знакомится лишь в финале, присутствуют и в «квартирных» сценах, что намекает на некий темпоральный сбой, на проникновение будущего в матрицу прошлого. Во-вторых, примечательна сама организация событийного ряда: неспроста вступительный диалог между пожилым отцом и дочерью обрывается перед своей кульминацией – когда Энн должна сообщить, что, вполне возможно, отправит папу в дом престарелых, а ссора с Полом, которая завершилась грубыми упреками и пощечинами, стопорится на словесной перепалке

и продолжается лишь спустя несколько сцен, достигая своей драматичной развязки (типичный бытовой скандал остраняется «разноликостью» Пола, который предстает в двух актерских обличьях – Марка Гэтисса и Руфуса Сьюэлла). В этой нарочитой недоговоренности, фигурах повтора, череде прерывностей и возобновлений прослеживаются механизмы вытеснения и возврата, основные для психического аппарата, свойственные не проживаемому, а именно прожитому опыту. Наконец, в одном из «квартирных» эпизодов физическое пространство вдруг обретает статус ментального – когда Энтони, проснувшись посреди беспокойной ночи, идет на женский зов, переступает порог шкафа и вдруг оказывается в реанимационном отделении, где он находит свою переломанную дочь Люси, давно погибшую в автомобильной катастрофе. Кроме того, в ткань этой потенциально ретроспективной линии вторгаются и фантазии, которые воплощают желаемое, реализуют внутреннее бегство от травм и несчастий: на приеме у врача Энн убеждает своего отца, что никуда не уезжает, а муж Пол, его главный обидчик, время от времени оказывается с ней в разводе и тем самым удаляется из семейного круга. Так слабеющий разум Энтони борется с осознанием одиночества. Впрочем, это не единственно возможное прочтение фильма: в конце концов, в нем присутствуют сцены, свидетелем которых Энтони не мог быть, – они рушат ретроспективную логику и подсказывают, что события излагаются в регистре настоящего времени.

Впрочем, определить точно «грамматическую форму» кинотекста тут едва ли возможно. Пожалуй, уместно вспомнить рефлексии Жиля Делёза, который, разбирая фильмы уже упомянутого Алена Роб-Грийе, заметил, что они формируют особого рода темпоральность: они наделяют персонажей как бы различным настоящим временем – при том, что каждое из них по отдельности правдоподобно и вероятно, но вместе они оказываются несовозможными. Такую дизъюнктивную логику, абстрагирующую повествование от последовательности действий и настаивающую на одновременности нескольких положений вещей, французский мыслитель обозначил как «вершины (острия) настоящего» – и к этой традиции можно смело относить «Отца» Флориана Зеллера, который через систему подмен и опровержений точно отразил процесс умирания сознания, передал трагизм утраты реальности. ◆

Всеволод Коршунов

ВЫЧИТАНИЕ ИЗ РАЯ

«Лука»
Luca
Авторы сценария Джесси Эндрюс, Майк Джонс, Энрико Касароса, Саймон Стефенсон, Джули Линн, Рэндолл Грин
Режиссер Энрико Касароса
Операторы Давид Хуан Бьянки, Ким Уайт
Композитор Дэн Ромер
Художник Даниэла Стрижлева
Роли озвучивали: Джейкоб Тремблей, Джек Дилан Грейзер, Эмма Берман, Саверио Раймондо, Майя Рудольф, Джим Гэффиган, Сэнди Мартин, Саша Барон Коэн, Марко Барричелли, Питер Сон и другие
Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
2021

Ночь. Легкий бриз. Небо усыпано яркими звездами. Откуда-то доносится Un bacio a mezzanotte («Полуночный поцелуй») – эстрадный хит 1952 года. Лодка с двумя пожилыми рыбаками выходит из бухты в открытое море. Фонарь, стоящий прямо на борту, освещает кофейник, колоду карт и старенький граммофон. Один из рыбаков ставит пластинку, и пространство наполняется голосом Марии Каллас и арией Лауретты O mio babbino caro («О мой дорогой папочка») из оперы Пуччини «Джанни Скикки».

Так начинается «Лука» – дебютная анимационная лента пятидесятилетнего Энрико Касаросы. Открывающая сцена – сказочная, волшебная, чарующая – задает тональность фильма, который представляет собой последовательное описание рая на Земле. Правда, элизиум этот наполовину состоит из конкретных, «заземленных» примет реальности – от мопеда Vespa до эмблематичной для итальянских 1960-х песни Città vuota («Пустой город»). Вторая половина – переосмысление жанра «морской сказки» и ее узнаваемых мотивов от андерсеновско-диснеевской «Русалочки» до «Рыбки Поньо на утесе» Миядзаки. Но и земная (реалистически-ностальгическая), и подводная (фольклорно-мифологическая) части в равной степени

условны. Это представление о рае одного, отдельно взятого, конкретного человека – режиссера картины, который предлагает разделить с ним эту фантазию. Хотя бы на полтора часа.

Рай Касаросы состоит из трех слоев. Первый – это детство как персональный эдем, время счастья и бесконечного лета. Режиссер рассказал в одном из интервью: «Когда я прыгаю в море, даже теперь в Калифорнии, я превращаюсь в ребенка, я хочу играть в волнах. Так я понял, что это связь с детством: море, вода». Касароса, который провел детство и юность в Италии, а в двадцать лет переехал в США, насытил фильм подробностями своей биографии: «Я был застенчивым ребенком, несколько огражденным от внешнего мира моей семьей. И когда в одиннадцать лет я встретил своего лучшего друга, моя реальность внезапно расширилась. Он был в некотором смысле нарушителем спокойствия; он был предоставлен самому себе. И в те особенные годы, когда ты растешь и ищешь себя, я становился им и попадал в неприятности. […] Я размышлял о буквальном и метафорическом образе человека, который сталкивает вас с обрыва».

Сюжет мультфильма в форме сказочного buddy movie описывает эту детскую дружбу. Тринадцатилетний морской монстр Лука (с ластами, хвостом, морской капустой вместо волос на голове) живет в глубинах Лигурийского моря вместе с родителями. Он мечтает выбраться на поверхность, но ему запрещено даже думать об этом. Однажды другой монстр Альберто (так звали приятеля Касаросы в реальности) буквально выталкивает его из воды. На земле чудища превращаются в обычных мальчуганов, оказываются в городке Портороссо, знакомятся с девочкой Джулией, вместе с ней объединяются в команду и готовятся к соревнованиям по местному триатлону, состоящему из плавания, скоростного поедания пасты и велогонки. Всё для того, чтобы купить мотоцикл Vespa и отправиться в путешествие по миру. Однако Джулия, ее отец – суровый однорукий рыбак, его недоверчивый и подозрительный кот, великовозрастный наглый соперник по гонке и жители городка каждую минуту могут раскрыть героев. К тому же родители Луки отправились на его поиски и в человеческом обличье появились в Портороссо. Разоблачение становится лишь делом времени.

Нарисованный художниками Портороссо очень похож на хорошо знакомый Касаросе лигурийский городок Вернацца с выходящей к морю площадью Маркони. Едва ли не единственное отличие – придуманный кинематографистами фонтан, изображающий победу над морским чудовищем. Подводных монстров авторы взяли из местных страшилок о морских драконах и легенды о гигантском осьминоге, который спас от пиратов другой лигурийский городок – Телларо. Еще один город, который фигурирует в фильме, – Генуя, где живет Джулия и где вырос Энрико Касароса.

Сновидческое космическое путешествие персонажей вдохновлено не только фильмами Мельеса, оно перекочевало сюда из короткометражной анимационной ленты «Луна» (La Luna; 2011) самого Касаросы.

Эта поэтичная и трогательная картина посвящена инициации маленького героя. Его отец и дед занимаются уборкой на Луне – сметают с нее упавшие звезды. И вот однажды они берут ребенка с собой. В основу истории Касароса положил не только свои детские фантазии, но и впечатавшиеся в память постоянные ссоры отца и деда.

В «Луке» почти нет ссор и размолвок, ведь это воспоминания о персональном рае, которые живут в каждом из нас: только небо, только ветер, только счастье впереди. Но это лишь первый слой анимационного парадиза Касаросы. Второй связан с временем действия. И это не начало 1980-х, когда будущий режиссер и его друг Альфредо проводили каникулы на лигурийской Ривьере. История Луки разворачивается в конце 1950-х – начале 1960-х. Об этом свидетельствуют вися-

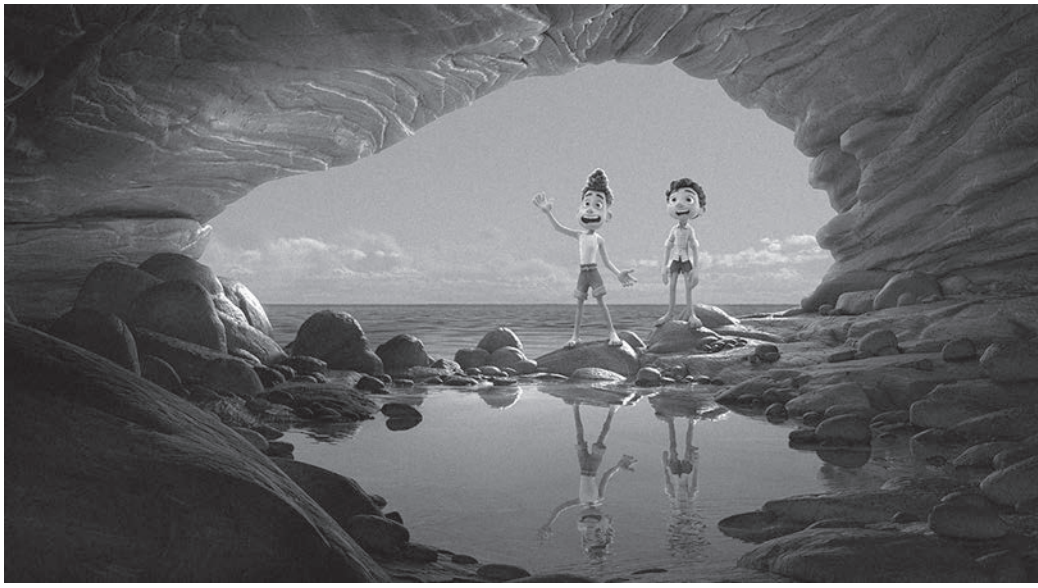
«Лука», режиссер Энрико Касароса

щая на городской площади афиша «Римских каникул» (1953) Уильяма Уайлера, найденная ребятами фотография Марчелло Мастроянни периода «Сладкой жизни» (1960) и «8 ½» (1963), звучащие за кадром песни Мины, Джанни Моранди и Риты Павоне – суперпопулярных исполнителей тех лет. В открывающей сцене появляется лодка «Джельсомина», отсылающая к имени главной героини феллиниевской «Дороги» (1954). Однажды отец Джулии называет ее полным именем – Джульетта. Нет сомнений, что это отсылка к сыгравшей Джельсомину Джульетте Мазине.

Но самый забавный интертекстуальный код – фамилия антагониста, местного хулигана и главного соперника ребят на соревнованиях. Его зовут Эрколе Висконти. Касароса признавался, что многие моменты в фильме, в частности сцены рыбалки, вдохновлены картиной Лукино Висконти «Земля дрожит» (1948) – одним из главных произведений итальянского неореализма. Лукино – уменьшительная форма

имени Лука. И получается, что наш герой, как, в общем-то, и положено протагонистам, в образе врага встречает самого себя, темную часть своей души. В случае Луки это страх отвержения, обретающий внешнее выражение – хулигана Висконти.

Еще один шедевр неореализма, на который опирался Касароса, – «Стромболи, земля Божья» (1950) Роберто Росселлини. Из этой картины режиссер взял конфликт чужака с местными жителями и рассыпанные по фильму фразы Santa mozzarella, Santo pecorino, Santa gorgonzola, Santa ricotta. В ленте Росселлини местные жители подплывают на лодках к вулкану во время извержения и вместе со священником выкрикивают имена святых, которых молят о помощи: Santo Martino, Santo Agostino, Santo Hieronymus! Касароса вывернул



«Лука»

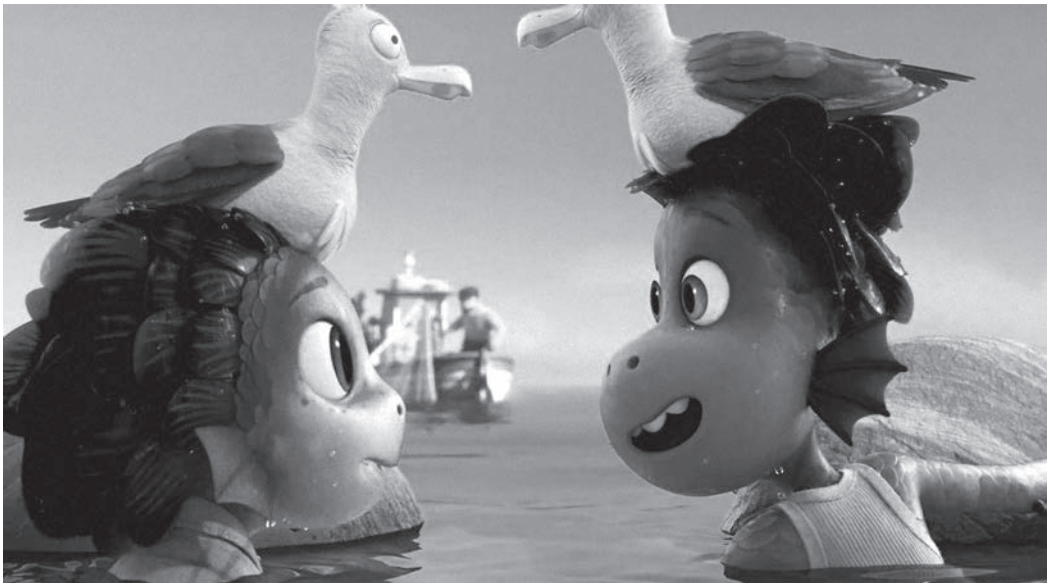
наизнанку этот эмоциональный эпизод и превратил его в шутливый лейтмотив: жители Порторосссо используют несуществующие в итальянском языке восклицания, обыгрывая названия знаменитых на весь мир сыров.

Очевидно, что на этом уровне своего рая Касароса ностальгирует не по детству, а по золотому веку итальянского кино и времени «экономического чуда» – подъема промышленности и сельского хозяйства. Послевоенная разруха уже позади, а «свинцовые» 1970-е еще не наступили. Детство и юность Касаросы выпали как раз на эпоху террора 1970–1980-х, поэтому неудивительно, что он смещает время действия фильма на двадцать лет назад. Это ностальгия по эпохе, в которой он не жил, и именно «неприсутствие» во времени позволяет наделить его райскими коннотациями. Касароса словно вычитает из истории травлю Феллини по поводу «Сладкой жизни», его конфликт с налоговой службой, едва не приведший режиссера к финансовому краху, уничтожение

консерваторами неореалистических тенденций. Режиссера интересует жизнь исключительно «сладкая», идеализированная, страна сыра, мороженого и вечного лета. Для него рубеж 1950–1960-х – потерянный рай, в который Италия больше не вернется. Условное пространство с минусованной реальностью.

Операцией вычитания Касароса занимается и на третьем уровне своего анимационного рая. Если на первом живут персональные воспоминания, на втором – идеализированные образы общего прошлого, то на третьем – идеи, важные для всего мира, но больше всего для его родной Италии.

Морской монстр – очевидная метафора инаковости, образа Другого, того, кого большинство боится и пытается или переделать, или



«Лука»

вытеснить за пределы своего мира. Некоторые критики усмотрели в отношениях Луки и Альфредо зачатки взаимной влюбленности, увидели в истории квир-проблематику. Касароса отнекивается, говоря, что это сказка о детской дружбе и ничего более. Но нет сомнений, что образ инаковости получился многослойным. На суше морские монстры выглядят так же, как люди, но несколько капель воды вскрывают их истинную сущность. Это смешно и трогательно показано на примере комической пары старушек, которые совершают «каминг-аут» – убирают зонты и превращаются в морских чудищ. Некогда они приняли правила игры земного мира, слились с местными жителями, но и сохранили свою идентичность.

В этом можно увидеть комментарий и по поводу другой острой проблемы современной Италии – наплыва мигрантов. Африканцы, как и подводные персонажи «Луки», появляются буквально из моря – на утлых лодках переплывают Сицилийский пролив, оказываются

на острове Лампедуза (где снимался фильм Висконти «Земля дрожит»), а потом перебираются на материк. И сталкиваются с агрессией итальянцев.

«Некоторые никогда его не примут, – говорит бабушка Луки его родителям. – Но некоторые – примут». Эта история заканчивается хорошо – отец Джулии не только принимает Луку и Альфредо, но объявляет их победителями гонки (в правилах ведь не сказано, что монстры не имеют права в них участвовать) и разрешает Альфредо жить и работать вместе с ним, становится для ребенка, потерявшего родителей, отцом символическим и фактическим.

Изобразительное решение фильма тоже можно воспринять как метафору инаковости. Касароса, долгое время работавший на студии Pixar художником раскадровок, в своем дебютном полном метре отходит от современных технологий и строит пространство с помощью акварельных фонов – по-детски неуклюжих, но наполненных теплом воспоминаний. В семействе пиксаровских фильмов «Лука» особенный, непохожий на остальные. У него больше общего со стилем Хаяо Миядзаки, не случайно название города Порторосссо отсылает к великому анимэ «Порко Россо».

Касароса переосмысливает в своем фильме и важнейшую для Миядзаки тему: взросление и сепарация от родителей. Причем показывает этот процесс с обеих сторон. Не только Лука учится жить самостоятельно, без материнской гиперопеки, но и родители понимают, что пришло время отпускать сына. И он едет вместе с Джулией в родную для Касаросы Геную, чтобы учиться в школе как обычный ребенок. Инфантилизация и позднее взросление – остро стоящая в Италии проблема и одна из главных тем современного итальянского кино. «Лука» адресован всему миру, но, кажется, в первую очередь итальянцам. Касароса, три десятка лет живущий в США и давно ставший американцем, словно убирает зонт, как старушки в фильме, и превращается в итальянца, прекрасно знающего болевые точки своей страны и открыто говорящего о них.

Но и здесь реальность оказалась за скобками – режиссер показывает мир таким, каким хотел бы его видеть. Это уже не потерянный рай, это рай обретенный. Точнее, тот, что еще предстоит обрести.

Мифологическое пространство персонального детства, общих воспоминаний о золотом веке и идей, которым давно пора превратиться в дела, – всё это кричит о несовершенстве мира. И вместе с тем наполняет зрителя надеждой – на то, что рано или поздно минус на минус даст плюс. Хотя бы в одной отдельно взятой жизни. Как минимум твоей. ◆

SUMMARY

Anton Dolin
Incognito
Review of Reka Valerik'S SILENT VOICE (France).

Alexey Filippov
Fluent Russian
Review of Vladimir Munkuev's NUUCCHA (Russia).

Larisa Malyukova
Microcosm
Review of Roman Vasyanov's THE DORM (Russia).

Yulia Shagelman
Community on blood
Review of Evgeny Grigoryev's SIDEKICK (Russia).

Natalya Sirivlya
Gazligting
Review of Lena Lanskikh's DRAWN GAME (Russia).

Elena Stishova
On Holy Week
Review of Evgeny Maryan's BIRD'S MILK (Russia).

Alexey Filippov
Profession: river
Review of Lubov Mulmenko's DANUBE (Russia).

Nikita Lavretsky
Mirror for zoomers
Review of Vadim Kostrov's SUMMER (Russia).

Maxim Kazutchits
A provincial story
Review of Yulia Vishnevetskaya's KATYA AND VASYA GO TO SCHOOL (Russia).

Lydia Kuzmina
Teural connections
Review of Egor Avramenko's SPUTNIK (Russia).

Igor Savelyev
Crash course of an imperial visualist
Review of Mikhail Lokshin's SILVER SKATES (Russia).

Elena Stishova
A boy killed a girl. Version
Review of Gennady Ostrovsky's WOLF (Russia).

Natalya Sirivlya
One link broken, the whole chain is broken...
Review of Evgeny Sangadzhiev's TV-series HAPPY END (Russia).

Kristina Matvienko
Creeping beauty
New Russian theatre: what it looks like and why?

Alexey Medvedev
Lunacharsky arrives
On Anatoly Dolinov, Alexandre Panteleev, Donat Pashkovsly's CONGESTION (Россия).

Andrey Gorelikov
Love in open space
On Yakov Protazanov's AELITA (USSR).

Andrey Kartasov
Discovery of America with it's full disclosure
Lev Kuleshov and USA. Lev Kuleshov's THE EXTRAORDINARY ADVENTURES OF MR. VEST IN THE COUNTRY OF THE BOLSHEVIKS; BY LAW; GREAT COMFORTER.

Nina Sputnitskaya
In the country of little people
Early Soviet animation.

Anastasia Senchenko
Pictures of ideal world order
Satirical (and not only) comedies of 1920s.

Alexandra Bokancha
Mirror device
"NEP's" novel and its adaptation. Marietta Shahinyan's MESS MEND and Fyodor Otsep, Boris Barnet's MISS MEND.

Veronika Khlebnikova
Light and arearial dialectics
On Grigory Kozintsev and Leonid Trauberg's SVD – THE CLUB OF BIG DEAL (USSR).

Alisa Tayoznaya
Spare part
Failure of ethic nonmonogamy in THE THIRD MESHCHANSKAYA by Abram Room (USSR).

Darina Polikarpova
Film about a film
On Lili Brik and Vitaly Zhemchuzhny's A GLASS EYE (USSR).

Vadim Rutkovsky
Ghost of freedom
On Abram Room's THE GHOST THAT NEVER RETURNS (USSR).

Maxim Selesnev
A coin dropped the third side
On Fridrikh Ermler's THE FRAGMENT OF EMPIRE (USSR).

Yaroslav Zabaluev
Reducing being
Non-shot films by Sigizmund Krzhizhanovsky.

Olga Kasyanova
Revolution and a Sapozhok
On Ivan Pravov and Olga Preobrazhenskaya's WOMEN OF RYAZAN (USSR).

Maxim Semenov
Landscape with mass and revolution
On Yakov Protazanov's A WHITE EAGLE and Evgeny Chervyakov's CITIES AND YEARS (USSR).

Stanislav Lugovoy
Happiness in a country taken by itself
On Aleksander Medvedkin's HAPPINESS (USSR).

Yury Saprykin
Fifty shades of white
On Abram Room's A STRICT YOUNG MAN (USSR).

Adam Kuk
Discloded Canada
Review of Matthew Rankin's THE 20th CENTURY (Canada).

Anna Melikova
Collective autobiography
Review of Katerina Gornostai's STOP-ZEMLIA (Ukraine).

Vadim Rutkovsky
Who will throw a stone to him?
Review of P.S. Vinothraj's KOOZHAGAL (India).

Olga Kasyanova
Whom a torn string united
Review of Juja Dobrachkous's BEBIA, A MON SEUL DESIR (Gr. Britain – Georgia).

Andrey Kartashov
Like an island
Review of Pascal Tagnati's I COMETE (France).

Anna Melikova
Broken family
Review of Jacqueline Lentzou's SELENE 66 QUESTIONS (Greece – France).

Anton Fomochkin
Second rate protagonist
Review of Antoine de Bary's MES JOURS DE GLOIRE (France).

Ksenia Ilyina
Babe in trouble
Review of Emma Seligman's SHIVA BABY (USA – Canada).

Vladimir Zakharov
New female
Three Korean debuts: Dan-bi Yoon's NAM-MAE-WUI YEO-REUM-BAM, Eui-Jeong Hong's SORIDO EOPSI, Cho-hee Kim's CHANSILINEUN BOKDO MANHJI.

Marat Shabaev
After dream
Review of Tyler Taormina's HAM ON RYE (USA).

Tea Tkebuchava
Self-inflicted abuser
Review of Carlo Mirabella-Davis' SWALLOW (USA France).

Oksana Agapova
Homelessness
Review of Joe Talbot's THE LAST BLACK MAN IN SAN FRANCISCO (USA).

Zinaida Pronchenko
Toward death
Review of Viggo Mortensen's FALLING (USA).

Nina Sputnitskaya
No red desert
Review of Max Barbakow's PALM SPRINGS (USA – Hong Kong).

Daniil Lyakhovich
Give me quietness
Review of Darius Marder's SOUND OF METAL (USA – Belgium).

Ilya Verkhoglyadov
Smartless grieving
Review of Florian Zeller's THE FATHER (Gr. Britain – France).

Vsevolod Korshunov
Offtake from paradise
Review of Enrico Casarosa's LUCA (USA).

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2021 7/8

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Фонд развития и поддержки социально-культурных проектов

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Андрей Карташов, Максим Селезнев
редактор соцсетей Михаил Моркин

куратор спецпроектов Анна Закревская
креативный продюсер Светлана Матюшина
продюсер Ольга Золикова
куратор исторических проектов Наталья Рябчикова
продюсер издательских проектов Станислав Дединский

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 09.08.2021. Подп. к печати 30.08.2021
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная. 264 с.

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2021

16+

ISSN 0130–6405

СТС
КИНО
В ДЕТАЛЯХ
КАЖДЫЙ
ПОНЕДЕЛЬНИК
РЕКЛАМА. СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ
СМИ ЭЛ № ФС 77 – 70433 ОТ 05 МАРТА 2018 Г.
18+
СТС.RU